

U d' / of Ottawa



39003002697547

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

LES DÉCORS

LES COSTUMES

ET LA MISE EN SCÈNE

AU XVII^e SIÈCLE

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

LA SEMAINE SAINTE AU VATICAN

Étude musicale, religieuse, historique, archéologique
& pittoresque. Quelques morceaux sont inédits.

Librairie Hachette & C^e.

1 volume grand in-18 5 fr.

LE MARIAGE FORCÉ DE MOLIERE

OU LE BALLET DU ROI

Danré par le roi Louis XIV le 29 janvier 1664.

Nouvelle édition, contenant des *fragments inédits* de
Molière & la musique de Lulli réduite pour piano.

Librairie Hachette & C^e.

1 volume petit in-8, caractère élzév. 5 fr.

LES ORIGINES DE L'OPÉRA, ET LE BALLET
DE LA REINE (1581)

Étude sur les danses, la musique, les orchestres, & la mise en
scène au xvi^e siècle; avec un aperçu des progrès du drame
lyrique depuis le xiii^e siècle jusqu'à Lulli.

Librairie Didier & C^e.

1 volume in-18 jésus 3 50

LES DÉCORS
LES COSTUMES
ET
LA MISE EN SCÈNE
AU XVII^e SIÈCLE
— 1615-1680 —

PAR
LUDOVIC CELLER



PARIS
LIEPMANNSSOHN & DUFOUR, LIBRAIRES
11, RUE DES SAINTS-PÈRES

—
M D CCC LXIX



ÉDITION TIRÉE :

à 260 exemplaires sur papier vergé, à 6 fr.

& 12 " sur papier de Chine, à . . . 15 "

272 exemplaires numérotés & paraphés par l'auteur.

N^o 138 f f
r. 168

Tous droits réservés.

PN
5057
.F5L4
1867

LES DÉCORS

LES COSTUMES

ET LA MISE EN SCÈNE

AU XVII^e SIÈCLE

1615-1680

CHAPITRE PREMIER

Quelques mots sur l'ancienne mise en scène.

L'ARIMÈNE de Nic. de Montreux (1596).

Spéctacles sous Louis XIII.

LA DÉLIVRANCE DE RENAUD (1617).

Inexpérience théâtrale.

LES premières années du règne de Louis XIV furent une des époques les plus brillantes de notre histoire en ce qui concerne les fêtes, les cérémonies & les représentations dramatiques. Le théâtre tenait une large place dans les plaisirs de la Cour, & l'on se sent tout porté à chercher comment la scène était disposée, quel cadre elle fournissait aux divertissements, & quelle créance il faut accorder aux affirmations des contemporains qui, sans donner de détails, ne tarissent pas d'éloges sur la splendeur des décors, des costumes & de la mise en scène.

La simplicité de nos pères est chose très-douteuse ; s'ils n'a-

vaient pas, à propos du théâtre, des idées absolument semblables aux nôtres, le luxe qu'ils déployaient était fort remarquable, & les anachronismes de couleur locale n'étaient pas aussi extraordinaires qu'on l'a souvent répété. Ce ne fut qu'au siècle suivant que les travestissements de l'antiquité devinrent exagérés, & sous la minorité de Louis XIV, par exemple, malgré certains écarts de style, la mise en scène se maintint dans des bornes assez raisonnables. Ce fut un terme moyen entre l'époque de Henri III, où Mercure paraissait vêtu de fatin incarnadin d'Espagne, & l'époque à propos de laquelle, après l'avoir traversée, Le Vacher de Charnois (*Recherches sur les costumes de toutes les nations*) écrivait en 1790 :
 « Dans une tragédie dont les premiers vers transportent
 » le spectateur à Rome ou à Corinthe, on voit paraître des
 » Grecs & des Romains couverts d'une robe de brocard, la
 » tête chargée d'un turban galonné, & des Romaines affublées
 » de toutes les petites prétentions de la coquetterie des bou-
 » doirs. »

Les décors, les machines, au temps de Louis XIV, différaient des nôtres beaucoup moins que les costumes, & l'on voit avec étonnement que les mêmes effets, les mêmes moyens, étaient employés. Sauf quelques procédés scientifiques tout modernes, il semble que pendant longues années les ressources scéniques font restées les mêmes.

C'est surtout dans les divertissements de la Cour, dans les représentations de l'Opéra, lorsqu'il fut établi, & dans celles qui précédèrent sa fondation, qu'il est intéressant d'examiner l'état de la mise en scène au xvii^e siècle; subsidiairement, la comédie & la tragédie, aux dehors plus simples, peuvent fournir quelques curieux renseignements; mais les documents ont très-peu nombreux, & c'est surtout dans les gravures du temps qu'il faut aller chercher les indications utiles.

Avant la minorité du roi Louis XIV, on trouve un certain nombre de représentations intéressantes; mais c'est surtout à partir de 1650, environ, que commencèrent les spectacles qui

fervirent de modèles à ceux des années suivantes. Passé cette époque, on perfectionna peu les moyens matériels, & les costumes perdirent de leur vérité relative; le goût sembla s'oblitérer sous la pression du grand roi, & le style Louis XIV devint de plus en plus envahissant à mesure que le siècle avançait en âge. Le juste développement, & aussi l'exagération de la mise en scène, avaient leurs racines dans les spectacles donnés pendant les premières années du xvii^e siècle; cette étude doit donc commencer au moment où l'influence des architectes & des décorateurs italiens se fit sentir en France & y introduisit la richesse théâtrale — elle doit se terminer, alors que l'Académie royale de musique, sous la direction de Lully, Quinault & Beauchamp, a pris la tête du mouvement dramatique auquel l'âge du roi, & encore plus le changement apporté dans ses goûts, avaient contraint la Cour de renoncer. Après quelques mots rapides, nécessaires pour relier le xvii^e siècle aux temps qui l'avaient précédé, nous arriverons à la première des représentations qui, pour nous, ait une réelle importance — celle de *Mirame*.

La mise en scène des Mystères avait été tantôt splendide, tantôt d'une pauvreté naïve; ces deux points extrêmes se rencontraient à la même époque, & c'était naturel — ici, de pauvres troupes, dans une pauvre ville, représentaient une action religieuse; un simple échafaud avec des compartiments étiquetés de diverses façons, suffisait à indiquer le lieu de la scène & remplaçait un décor complet — là, au contraire, des acteurs bien exercés, largement rétribués, représentaient pour de riches municipalités une pièce bien étudiée, pourvue de tous ses décors & accessoires. Mais les Mystères, se jouant le plus souvent en plein air, ne constituaient pas ce que nous avons appelé le théâtre. Il fallait un cadre plus restreint & d'autres procédés qui se développèrent peu à peu.

Le luxe du théâtre fut souvent réservé aux riches amateurs qui donnaient des fêtes dans leurs châteaux; & lorsque des troupes de comédiens ordinaires eurent commencé à donner des représentations publiques, la mise en scène demeura très-élémentaire; un ou deux décors (si toutefois ce nom est employé à propos pour si peu de chose) firent tous les frais du spectacle, &, en France, ce ne fut guères qu'à partir de 1636 ou 1637, pour le *Cid* de Corneille & la *Sophonisbe* de Mairêt, que les comédiens prirent l'habitude d'avoir un décor approprié à chaque pièce.

La plus ancienne représentation donnée dans une salle fermée, éclairée, avec décors, paraît être celle de la *Calandra*, comédie que Balt. Péruzzi fit jouer devant Léon X, en 1516, au château Saint-Ange.

Ce ne fut qu'avec le *Ballet de la Reine* que la France inaugura le système de la mise en scène luxueuse avec machines & décors. Un des grands progrès fut l'emploi des lumières. Tant qu'on joua de jour, l'illusion n'était pas possible. La lumière crée un monde de convention où l'imitation s'accepte plus aisément, où les yeux sont moins exigeants; un compromis s'établit entre la vérité & la fiction, & le jour artificiel fut ce qui contribua le plus au progrès de la représentation théâtrale. Ce ne fut pas sans peine; & l'éclairage fut si imparfait que, sous Louis XIV encore, on préféra parfois les divertissements du jour à ceux donnés pendant la nuit. D'ailleurs, nous l'avons dit naguères (*), la représentation du *Ballet de la Reine* resta chose unique à son époque; il fallut près de 20 années pour qu'on revît une fête à peu près semblable.

Nous voulons parler du drame de l'*Ariméne*, par Nicolas de Montreux, gentilhomme du pays de Maine, qui fut repré-

(*) Voir les *Origines de l'Opéra*; 1 vol. in-18. Didier 1868.

fenté au château de Nantes, le 25 février 1596. La salle était longue & disposée comme celle du *Ballet de la Reine* au Petit-Bourbon; le ciel se mouvait avec les astres, & sur un des côtés de la scène se trouvait la grotte du magicien Circimant. Les décors étaient peints sur des fortes de cylindres verticaux, à bases pentagonales, & dont les arêtes devaient coïncider les unes avec les autres; ils étaient mis en mouvement par un arbre central mû par une vis en fer que l'on tournait sous le théâtre. Il y avait ainsi 5 décors différents que l'on obtenait rapidement en exposant aux yeux du public tantôt une face, tantôt une autre, des cylindres.

L'intrigue était simple: Arimène, jeune pasteur insensible pour toutes les femmes, aime en secret Alphize qui le repousse, & il est aimé de Clorice qu'il n'aime pas. Circimant le forcier, au moyen d'un cercle magique, met Alphize au pouvoir d'Arimène; mais, en vrai chevalier, Arimène ne veut pas devoir sa maîtresse à un subterfuge; Alphize va pour s'échapper comme elle est venue, quand un monstre sauvage, moitié homme, moitié bête, une forte de gorille, la saisit & l'emporte. Arimène se tue de désespoir; mais Circimant le rend à la vie, délivre Alphize & unit les deux amants.

Cette pièce, imitée évidemment du *Ballet de la Reine* pour la mise en scène, se distingue profondément de sa devancière par l'originalité du poème; il nous semble assez puéril, mais il avait ce caractère exceptionnel de ne pas être inspiré par l'antiquité. Cependant il ne faut pas se refuser à y voir de nombreux points ressortant encore de la mythologie; ainsi, dans les intermèdes qui séparaient les différentes scènes, il y avait des entrées, des machines roulantes & descendantes, & les principaux sujets de ces hors-d'œuvre, se liant peu à l'action, étaient: Le Combat des Dieux & des Géants. — L'enlèvement d'Hélène. — La délivrance d'Andromède. — La descente d'Orphée aux Enfers. — Jupiter & Io (cette dernière était un moment représentée par une vache véritable).

Quant aux costumes, Arimène était vêtu de satin orange;

Circimant de fatin noir « dans la forme des anciens fages de l'Égypte ; » Alphize portait une tunique à la nymphe en fatin jaune paille, elle tenait un javelot à la main.

L'*Ariméne* fut encore un phénomène isolé dans l'histoire dramatique; la Cour de France avait de grosses préoccupations politiques, & l'art du théâtre, qui eût pu recevoir d'elle un vigoureux appui, ne progressa pas pendant longues années. Henri IV se contenta de quelques ballets, de quelques divertissements, dégustés parfois en petit comité, dans le réduit intime qu'il s'était fait disposer à l'Arсенal, chez son ami Sully; Louis XIII ne fut guère plus ambitieux que son père & pendant quelques années seulement il laissa organiser à sa cour un certain nombre de ballets, où, le plus souvent, la mise en scène était peu de chose. Un des plus importants fut celui de *la Délivrance de Renaud*, que le roi s'occupa de régler en personne, & qui fut représenté au Louvre le 29 janvier 1617. Le roi jouait le Démon du feu; il prononçait ces paroles dans le prologue :

*Puisque les ans n'ont qu'un printemps,
 Passez, amants, doucement votre temps :
 Vos jours s'en vont & n'ont point de retour,
 Employez-les aux délices de l'amour.*

Tirade singulière dans la bouche du roi qui ne se hâtait pas, disait-on, de mettre en pratique, auprès de la reine, le conseil qu'il donnait aux autres.

Ce ballet de *la Délivrance de Renaud* a une tendance dramatique; sa mise en scène, assez bien entendue pour le temps, montrera ce qu'étaient les fêtes de cette époque & terminera cette première partie qui sert comme d'introduction à notre sujet.

L'inventeur du ballet était le sieur Durand. Armide lui est apparue, dit-il, lui reprochant qu'après le Tasse, il a osé la mettre en scène; mais apprenant que le roi avait choisi &

approuvé le sujet du ballet, qu'il voulait aller lui-même délivrer Renaud s'il était encore prisonnier, Armide s'écria : « J'aime mieux perdre Renaud & plaire au Roi de France. » Donc, Durand a conclu qu'Armide ne lui en voudrait plus de voir publier son poëme ; d'ailleurs la Cour frémissait du désir de l'entendre ; il a l'honneur de déposer le livret aux pieds de Sa Majesté.

Tel est le résumé de la dédicace de Durand.

Puis, comme Durand peut craindre que les dames ne trouvent pas galante la conduite de Renaud vis-à-vis d'Armide, il met son héros sous la sauvegarde de deux reines, la reine-mère & la jeune épouse du roi, qui comprendront que Renaud avait pour lui le mérite de la vertu ; & le roi lui-même, bien que d'un sexe « qui peut, ce semble, donner plus de licence aux appétits », est évidemment de l'avis des deux reines.

Lorsque tout fut prêt pour la représentation, la toile, qui représentait un palais en perspective, s'abaisa, laissant voir la montagne des Génies, aux ordres d'Armide. L'orchestre, composé de 64 voix, 28 violes, 14 luths, sous la conduite du fleur Mauduit, était caché sous des feuillages ; la musique, écrite par Guétron, intendant de la musique de la chambre du roi, semblait « venir des oiseaux enchantés d'Armide : » la symphonie servant d'ouverture, courte, était répétée jusqu'à ce que le roi donnât de la main le signal de baisser le rideau. Singulier usage de couper ainsi la musique, d'en mesurer la longueur au gré du caprice !

D'après les dessins qui accompagnent le ballet publié chez P. Ballard, en 1617 (in-4°), la scène est étroite & haute ; le ciel se compose d'une bande peinte avec des étoiles ; deux colonnes paraissent le soutenir ; trois marches sont disposées pour que les artistes du ballet puissent descendre dans la salle, car il y a encore mélange du public avec les personnages du drame.

La montagne des Génies était un rocher presque vertical, percé de 14 grottes étagées. On peut s'en figurer la grandeur

en pensant à la grande salle du Louvre; sauf deux bosquets à droite & à gauche, servant à masquer les musiciens, la scène remplit la largeur de la salle & la montagne à son tour remplit la largeur & la hauteur de la scène. Derrière le cadre de la toile, des lumières « opposées » (réfléchies) étaient suspendues pour éclairer les broderies des Démon. En bas de la montagne est étendu M. de Luynes « premier gentilhomme » de la chambre du roi, lieutenant général de Normandie; » il jouait le rôle de Renaud.

Le roi (Démon du feu), était couvert de flammes afin de montrer, dit l'auteur, « qu'il avait des feux pour la reine, de » la bonté pour ses sujets, de la puissance contre ses ennemis; » puis encore, parce que le feu purge les corps impurs, » comme le roi purgeait ses sujets des mauvaises pensées; » parce que le feu est près de Dieu, & qu'il est le roi des « éléments. » Le costume se composait d'un maillot collant avec petite jupe, garnie partout de langues de flammes dont la pointe est dirigée en haut; le visage lui-même était couvert d'un masque de même sorte & la tête était surmontée d'une coiffure flamboyante; ce fut ce costume, assez bien réussi, que l'on appela, sous Louis XIV, un *ardent*.

Le Démon du feu descendit dans la salle chercher Renaud qui était venu se mêler aux spectateurs; 24 violons de la chambre du roi, placés dans des « niches » & séparés de l'orchestre ordinaire, selon l'usage, accompagnaient la pantomime du roi.

Alors eut lieu la 1^{re} Entrée : le Démon des eaux (le chevalier de Vendôme), l'Esprit de l'air (M. de Mompoullan), descendent de la montagne & viennent danser avec le roi & Renaud. Ce dernier est vêtu à peu près à la Henri III, sauf qu'il porte un bas de soie dentelé, au lieu de culottes bouffantes à crevés; l'Esprit de l'air porte allégoriquement un costume ajusté, avec une grande queue d'oiseau, des ailes & un haut bonnet avec une plume.

Suivirent : la 2^e Entrée : le Démon de la chasse (le comte

de Roche-Guyon), le Démon des fous (général des galères du roi); ils dansèrent, l'un coiffé d'une hure, avec un cor à la main, l'autre avec un costume parfumé de petites têtes de Folie. Sur la fin du ballet, l'Esprit follet, joué par M. de Blinville, vint se joindre à eux.

— La 3^e Entrée : le Démon du jeu (M. de Challais), le Démon des avaricieux (M. de Humières), le Démon des villageoises; ils viennent chercher aussi Renaud qu'ils n'aperçoivent plus à sa place ordinaire. Le Jeu est le seul des trois danseurs qui porte un costume curieux : il a des cartes peintes sur tout son costume, un damier sur la tête avec quatre cornets, & une boule posée sur le dessus.

— La 4^e Entrée : un Esprit aérien (le marquis de Courtanvault), le Démon de la vanité (comte de Laroche Foucault), le Démon des Mores (M. de Brantes), le Démon de la guerre (le baron de Palluau). L'Esprit aérien n'a pas de bras, mais des ailes; & il est coiffé avec une auréole de plumes de paon.

Enfin le roi, Renaud, & tous les Démons, en tout quatorze personnes, firent un grand ballet. C'était la fin de la première partie; il fallait à présent s'occuper de la délivrance de Renaud.

Deux « cavaliers » habillés à la chevaleresque entrent alors doucement par la feuillée qui garnissait les côtés de la scène; l'un porte un bouclier brillant, l'autre une baguette magique; ils s'avancent vers la grotte en dansant sur un air de trompette. La montagne tourne sur elle-même, les rochers disparaissent, & l'on voit à leur place des « jardins charmants avec trois grandes fontaines rustiques, des dorures & des eaux jaillissantes; » un bassin plus grand est au milieu du théâtre. Les chevaliers frappent de la baguette, & l'eau s'arrête; la lumière s'abaisse, & une nymphe surgit dans la vasque de la grande fontaine; elle a les cheveux épars & cherche par ses accents à séduire les amis de Renaud; elle chante en s'accompagnant sur un luth : Pourquoi, dit-elle, venir troubler des amants; il

faut laisser Renaud tout à l'amour d'Armide; elle tâche de les persuader, & termine par ces mots :

*Puisque l'homme retourne en poudre,
Pour sa gloire il se doit résoudre,
De repaître plus tôt les flammes d'un bel œil
Que les vers qui font au cercueil.*

Insensibles à ses accents, mais ne voulant pas la tuer, les chevaliers peu galants enfoncent la nymphe dans sa fontaine.

Les costumes de cette scène, indiqués par le dessin (car le livret du ballet, suivant un fréquent usage, est illustré), sont curieux pour le style. Les deux chevaliers sont habillés en guerriers romains; la nymphe, annoncée comme nue dans le livret, est lourdement vêtue en dame de la cour. Avait-on plus de pudeur en peinture qu'en réalité? Le mot « nue » ne voudrait-il pas dire simplement décolletée?

Aux séductions de la nymphe, succède l'attaque de six monstres différents, qui dansent & forment un ballet bouffon. Ces six monstres sont : deux juristes, habillés d'une soutane, d'une robe noire, d'un bonnet carré, & ayant la tête, les ailes & les pieds de hiboux; — deux paysans, ayant tête, bras & jambes de chiens; — deux filles de chambre « à la mode » avec la tête, les bras & les jambes de singes. L'auteur n'aimait, il faut croire, ni les procès, ni la campagne, ni les foubrettes.

Pendant ce combat, Renaud apparaissait couché aux pieds d'Armide, sur l'herbe & les fleurs; il chantait des vers bien pâles qu'interrompaient les chevaliers; Renaud, amené par eux dans la salle, loin de son enchanteresse, reconnaît son infamie & arrache de honte ses bracelets, ses colliers, « ses dorures; » le jardin d'Armide lui semble odieux (ce qui ne nous surprend pas s'il était tel que le dessin le représente), & il s'enfuit.

La douleur d'Armide éclate alors qu'elle voit ses nymphes

muettes, les monstres vaincus, les eaux taries, tous les projets bouleversés; elle appelle les démons qui, pour se moquer d'elle, apparaissent sous la forme de trois grosses écrevisses, deux tortues & deux limaçons énormes & dégoûtants. Mais Armide déclame alors des vers écrits par Bordier (car ils s'étaient mis plusieurs pour cette œuvre) :

*Quel subit changement !
 Quelles dures nouvelles !
 Dieux, qu'est-ce que je voy !
 Osez-vous bien, ô démons infidèles,
 Paroître devant moy ?*

.

Alors les démons sortent de leurs enveloppes rampantes & apparaissent en vieilles femmes depuis la ceinture jusqu'à la coiffure, en hommes depuis la ceinture jusqu'en bas. Ce mélange des costumes & des sexes avait le plus grand succès.

Le comédien Marais jouait Armide; la gravure le représente fort disgracieux avec sa haute taille, son pourpoint cuirassé & arrondi, sa tunique à la nymphe fendue d'un côté, ses bras nus & sa chevelure d'une abondance extravagante. Belleville, dit Turlupin, qui avait écrit les airs de danse de Renaud, conduisait le ballet des Démons. Pour finir, ces derniers emportent Armide qui, en partant, fait écrouler ses jardins, & les changent de nouveau en une affreuse caverne.

Un entr'acte avait lieu ici. Puis, sur un « doux » concert de musique par Guédron, entraînait dans la salle un petit bois feuillé dans lequel étaient assis, sur deux ou trois rangs, & comme dans des niches de verdure, des chevaliers habillés à l'antique, avec la salade à plumes sur la tête. Le bois semblait obéir aux ordres du vieil ermite Pierre, l'auteur de Renaud, & que représentait le chanteur Bailly, « avec une voix charmante; » il était vêtu d'une robe de pèlerin à coquilles, & coiffé d'un bonnet persan; il se tenait en avant, dirigeant

les chœurs des chevaliers antiques, c'est-à-dire les soldats de Renaud, cherchant au travers des bois. Ils chantaient un chœur dont la coupe a été éternellement reproduite, & qu'on donnerait à penser que depuis plusieurs centaines d'années nos librettistes ne font qu'imiter sans rien inventer :

*Allez, courez, cherchez de toutes parts,
Ce superbe Renaud le fier vainqueur de Mars,
Dont le cœur généreux,
En un lointain séjour,
Par l'effort d'un bel œil,
Est esclave d'amour.*

.

Reprise du chœur :

*Allons, courons, cherchons de toute part,
Ce superbe Renaud, etc...*

Le bois disparaissait à son tour par le côté opposé à celui où il était entré, & alors, au lieu des ruines du palais d'Armide, on apercevait, sur une quadruple estrade abritée d'un dais, Godefroy de Bouillon & les principaux chefs des Croisés. Le roi représentait Godefroy, & les gentilshommes qui avaient dansé les Démones étaient ses généraux. Ils étaient rangés sur 4 rangs, le roi occupant la place la plus haute de manière à réaliser une pyramide tellement brodée, dorée & parsemée de pierreries, que le public n'avait pas le loisir de songer aux visages des acteurs; & cependant, ajoute l'auteur, ces visages étaient si beaux, si nobles, qu'à leur tour ils éclipsèrent l'éclat des bijoux.

Le roi fit un signe; 24 violons se mirent à sonner le grand bal, & la nuit se passa dans les plaisirs & les danses où brilla la grâce du roi. On lut surtout assidûment les envois poétiques faits pour les personnages du ballet.

Le duc de Luynes y était comparé à Achille; & Bordier avait fait pour la reine l'envoi suivant :

*Beau soleil de qui je veux
Pour jamais souffrir les feux,
Regarde où tu me réduis,
Et cognois ce que tu peux
En voyant ce que je suis.*

Nous verrons que sous le règne de Louis XIV les envois en vers furent très-raffinés; ils se perfectionnèrent & furent se plier à toutes les finesse. Ici, sauf pour la situation du roi & de la reine, les allusions sont assez rares. Benferade, dans ce genre, fut de beaucoup supérieur à Durand & à Bordier.

Ce ballet de *la Délivrance de Renaud* accusait encore une inexpérience singulière de la mise en scène. Celui de *Tan-crède* ou la *Forêt enchantée*, qui fut représenté peu après, avait les mêmes défauts.

Les contemporains de Louis XIII riaient de peu de chose & se plaisaient encore à des entrées grotesques & à des enfantillages de déguisements.

C'est ainsi qu'en 1626, dans le ballet du roi ou les *Noces de la douairière de Bilbahaut avec Fanfan de Sotteville*, il y avait le divertissement des Doubles femmes. Tout y était double. Les violons semblaient jouer par derrière, parce-qu'ils avaient sur la nuque des masques de vieilles femmes rieuses & marchaient à reculons. Après les violons venaient de jeunes demoiselles (toujours jouées par des hommes) sautant en se démasquant d'un loup noir posé sur un visage adorable en cire; elles faisaient volte-face, & au lieu de belles figures & de tenues modestes, elles ne montraient plus que des vieilles femmes ridicules. Enfin, « s'étant toutes prises par » la main, pour danser en rond, on n'eût su dire, qui était » le devant, ou le derrière, tant cette invention jolie sédui- » soit agréablement l'imagination. » Croit-on que ces jolies

inventions fatigassent les esprits ? Loin de là, on enchérit encore ; on fit des danseurs à quadruples faces, on les fit enfin marcher sur les mains, avec une jupe soutenue par des cerceaux & maintenue en l'air pour compléter l'illusion.

La volte-face rapide des danseurs, offrant ainsi deux personnages différents, fut employée de nos jours au théâtre d'une façon assez intelligente ; c'était à la Gaité, dans les 4 *Éléments*, vers l'année 1834. Dans cette féerie, Macabre, au fond des entrailles de la terre, appelait ses danseurs pour un divertissement, & les danseurs étaient des squelettes dont la charpente était dessinée, sur un maillot collant, en blanc sur fond noir ; Macabre lui-même était enveloppé d'un manteau noir, & quelques instants auparavant, la Nuit, traversant la scène, avait tendu sur tout le fond un grand drap noir ; la rampe était baissée & il ne restait plus qu'une vague lueur pour apercevoir le ballet. Les squelettes dansaient la *Macabre* en faisant face au public, & de temps en temps, à l'ordre de leur chef, ils faisaient rapidement volte-face ; leur maillot n'ayant aucun dessin par derrière, ils disparaissaient complètement dans le fond noir uniforme sur lequel ils ne se détachaient plus ; à un autre commandement ils se retournaient & apparaissaient de nouveau. L'effet était extraordinaire & est toujours resté présent à notre mémoire depuis notre enfance. C'était bien employer un moyen mal mis en œuvre au xvii^e siècle.

Il nous semble inutile d'insister davantage sur les représentations du règne de Louis XIII ; il était grandement temps pour la France qu'une influence littéraire se fit sentir à la cour. Le cardinal de Richelieu fut celui qui se chargea de provoquer une heureuse réaction.

Mais il ne faut pas s'étonner outre mesure de la pauvreté de la mise en scène à cette époque ; sauf en Italie, il en était de même partout ailleurs, en province comme à l'étranger.

Lorsque dans *le Songe d'une nuit d'été*, dans la scène de Pyrame & Thisbé, Shakspeare s'égaie de la mise en scène du

buisson, du clair de lune, de la muraille fendue, & qu'il fait jouer ces accessoires muets par des personnages qui expliquent ce qu'ils font, il ne devait pas vouloir simplement indiquer une mise en scène naïve attribuée à l'antiquité; il voulait aussi peindre certaines mœurs théâtrales qu'il avait vues de son temps. Bien après Shakspeare, on conserva en Angleterre une inexpérience singulière de décorations & d'accessoires; on manqua souvent des plus simples précautions pour tendre à l'illusion & jusqu'au milieu du xvii^e siècle on avait conservé l'habitude, dans quelques théâtres, de réciter un épilogue comique immédiatement après le dénouement d'un drame ou d'une tragédie, dans le même décor & avec les mêmes costumes. Charles I^{er} avait cependant protégé le théâtre, mais Cromwell & les puritains y avaient vu une œuvre fatanique & c'est sans doute la révolution d'Angleterre qui avait porté obstacle au développement de l'art scénique; il était tel que sous Charles II, on raconte que miss Nelginn, maîtresse du roi, jouant sainte Catherine, dans une tragédie de ce nom, mourait à la fin en martyre avec plusieurs de ses compagnes; les garçons de théâtre s'approchant d'elle pour enlever son corps avec ceux des autres morts, & ne comprenant pas ce qu'elle leur disait tout bas, elle leur cria : « Arrêtez, chiens maudits, je dois me lever & réciter l'épilogue. » Si pareille chose se passait réellement en Angleterre, après la restauration des Stuarts, on ne doit pas trop s'étonner de l'inexpérience française quarante ou cinquante ans auparavant.

Nous terminerons ce chapitre en rapportant une anecdote qui prouve le goût que la population française avait parfois pour le théâtre & les singulières idées que l'on mettait en œuvre pour impressionner le public. Lorsque Boifrobert était jeune, & cependant déjà chanoine à Rouen, avant son exil de la Normandie & son départ pour Rome (ce qui doit placer le fait vers 1620 ou 1625), il avait, avec quelques amis s'occupant d'art dramatique, organisé une représentation de la

Mort d'Abel. Tous les rôles étaient distribués, on se préparait à fixer le jour où le public assisterait à la comédie quand une personne influente réclama un rôle pour son fils. Comment faire ? On s'ingénia, & pour ne pas refuser d'une manière désobligeante, on prit le retardataire, on l'habilla de rouge, on le plaça sur une chaise à roulettes, & il représenta alors le *Sang d'Abel*; de temps en temps le sang d'Abel traversait le théâtre comme une tempête en criant : « Vengeance, vengeance ! » Il y avait là excès de réalisme, mais l'idée était spirituelle dans son excentricité.



CHAPITRE II

Représentation de MIRAME.

LA représentation de *Mirame* fut plus qu'un événement littéraire. C'est à tort qu'on a souvent imputé au cardinal de Richelieu une jalousie d'auteur tombé vis-à-vis de Corneille; certes, son amour-propre put être froissé de voir son œuvre ne produire aucun effet, tandis que *le Cid*, discuté partout, allait aux nues, mais ce sentiment ne suffirait pas pour expliquer la rancune du cardinal & pour justifier certaine persécution à laquelle Corneille n'échappa que grâce à de puissants protecteurs. Une grave intrigue de cour, dans laquelle Corneille, avec sa naïveté d'homme de génie, avait donné tête baissée sans se douter de rien, était mêlée à toutes ces discussions littéraires, — puis, brochant sur le tout, une pointe de jalousie de Richelieu contre la reine vint encore compliquer la situation.

Richelieu aimait à conférer avec les poètes & les auteurs dramatiques; parfois il indiquait les sujets à choisir, écrivait une partie des pièces, & Desmarets paraît plus que tout autre avoir réussi à lui plaire par une collaboration heureuse du-

rant quelques années. Le cardinal se délassait donc des grandes affaires en travaillant en amateur. Pellisson (*Histoire de l'Académie*) s'exprime ainsi : « Il est certain même » qu'une partie du sujet & des pensées de *Mirame* étaient » de lui; & de là vint qu'il témoigna des tendresses de père » pour cette pièce, dont la représentation lui coûta 2 à » 300,000 écus, & pour laquelle il fit bâtir cette grande salle » de son palais qui sert encore aujourd'hui à ces spectacles. »

Mais le cardinal avait la susceptibilité trop ordinaire aux gens de lettres dont l'épiderme se révolte à toute critique, &, en sollicitant de ses collaborateurs l'indication de quelques corrections utiles, il regimbait parfois aux conseils qu'on lui donnait. C'est ce qui était arrivé à propos de la « *Grande Pastorale*, » tragi-comédie dont il avait fait plus de cinq cents vers. Sur sa demande, Chapelain montra discrètement quelques remaniements à faire; le cardinal commença de lire la note que lui avait remise le poète, mais il ne l'acheva pas & déchira, dit-on, le manuscrit. La réflexion le ramena toutefois à des idées plus douces; il reconnut que les conseils donnés n'étaient pas tous mauvais, & l'association littéraire qui produisit les comédies dites des cinq auteurs continua de fonctionner comme par le passé : ces cinq auteurs étaient Boifrobert, Corneille, Colletet, de L'Estoile & Rotrou; à eux se joignaient parfois Scudéry & Claveret.

Une anecdote montre combien la recherche de l'expression, l'affectation, étaient de mode dans ce petit cénacle; elle semble indiquer que le cardinal pouvait avoir, le cas échéant, plus de bon sens, de juste esprit & de souplesse que ses poètes ordinaires. Vers la fin de l'année 1635, la comédie des « *Thuilleries* » était prête, le cardinal venait d'en revoir une partie & il était question à certain endroit d'une cane, que, dans un bassin, l'on voyait

. . . . *barboter dans la bourbe.*

Une longue discussion s'éleva. Colletet prétendit que le mot

« barboter » était trop trivial; le cardinal le trouvait au contraire exact & voulait conserver l'expression. Colletet proposa :

. . . . *s'humecter dans la bourbe.*

comme plus noble; Richelieu céda & la pièce, précédée d'un prologue en un acte par Chapelain, fut représentée peu de temps avant *le Cid* au palais Cardinal (Palais-Royal), dans la salle où le cardinal donnait ses fêtes dramatiques, telle qui bientôt devait être remplacée par une autre plus brillante.

Le Cid allait alors devenir contre le cardinal une arme plus dangereuse que les conspirations, & bien que Corneille n'ait pas senti probablement le faux pas qu'on lui avait fait faire, il n'est pas étonnant que Richelieu ait vu cette pièce avec répugnance.

L'espagnol, depuis longues années, était de mode à la cour; les courtisans affectaient de parler cette langue comme à une autre époque on les avait vus parler italien, comme on les vit plus tard parler anglais. Il y avait là un souvenir de la Ligue & de la domination antinationale que les Espagnols avaient exercée sur une partie de la France; Louis XIII, en épousant la fille de Philippe III, augmenta encore cette fantaisie à la mode, qui dura si longtemps que, malgré Mazarin & son cortège d'Italiens, l'espagnol était encore usité sous Louis XIV, & Molière se conforma à cet usage dans les divertissements de ses premières comédies.

Cependant au fond, la nation française n'aimait pas les Espagnols; les caricatures du temps en font foi & Corneille obéissait au sentiment national en écrivant *l'Illusion comique* dans laquelle le matamore espagnol était bafoué à plaisir. Mais la reine Anne d'Autriche fut mécontente de cette critique de sa nation dont elle voulait imposer les goûts à la France rechignée; elle fit savoir son déplaisir à Corneille qui ne demandait pas mieux que de faire sa paix avec la reine & qui, sans voir l'intrigue qui s'agitait autour d'elle contre le

cardinal, donna tête baissée dans le panneau que lui tendit le parti espagnol. Il est au reste présumable que ce parti ne se doutait pas de l'effet qu'allait produire la nouvelle œuvre de Corneille.

De Chalons, secrétaire de Marie de Médicis, retiré à Rouen, avait cherché un sujet espagnol qui pût plaire à la reine, — il songea au *Cid*, & le proposa à Corneille. Celui-ci, ne voyant que le côté théâtral & dramatique de l'idée, accepta avec joie le sujet offert, & en 1636, la Cour fut la première à organiser, en faveur de la nouvelle tragi-comédie, un succès hors ligne. On la joua trois fois au Louvre avant que les comédiens de l'hôtel de Bourgogne ne la représentassent sur leur théâtre; la passion politique se joignit à l'amour pour vanter Rodrigue & Chimène.

Richelieu sentit le coup, mais il fit bon visage; *le Cid* fut joué deux fois de suite dans ses appartements; sur la demande de la reine, il donna des lettres de noblesse à Corneille, mais il couvait au dedans une foudroyante colère. La cour de la reine faisait plus de bruit que jamais: « Eh quoi! Corneille, » pensionné par moi, se disait le cardinal, prête l'éclat de son » génie au parti espagnol; il se fait son complice; il glorifie » l'Espagne alors qu'il y a quelques mois à peine ses armées » étoient encore à Corbie, à vingt lieues de Paris! » — Corbie avait été repris, mais n'était-il pas au reste singulier que ce fût Corneille qui cherchât à réhabiliter les vaincus. Puis un autre grief irritait le cardinal; il avait fulminé contre les duels, & dans *le Cid* encore, comme si le poète eût accumulé tout ce qui pouvait irriter son protecteur, Corneille faisait l'apologie du duel, — duel de don Diègue & du comte, duel du comte & de Rodrigue, duel de Rodrigue & de D. Sanche. C'était comme un coup monté.

Le parti de la reine s'empara de la poésie de Corneille pour en appliquer les vers aux circonstances politiques; chacun connaît la facilité merveilleuse de l'esprit français à se servir des textes en apparence les plus inoffensifs pour en faire jaillir le trait

approprié aux besoins du moment. En 1637 d'ailleurs, les événements étaient devenus assez graves ; il y eut des arrestations dans l'entourage de la reine qui, encourageant la rébellion contre le cardinal, avait reçu le duc de Lorraine déguisé au Val de Grâce. Le cardinal pensa à sévir contre P. Corneille, car ce dernier dans son épître à M^{me} la duchesse d'Aiguillon la remercia d'avoir en sa faveur employé son grand crédit ; son intervention le sauva d'une disgrâce complète.

Richelieu, animé d'un ressentiment peut-être légitime, quoiqu'exagéré, contre Corneille, eut la faiblesse de laisser le soin de satisfaire sa rancune à ses inférieurs ; la jalousie littéraire entra alors en lice ; les complaisants d'antichambre, au talent vulgaire, quand ils en avaient, s'acharnèrent après l'œuvre du grand homme fourvoyé dans une intrigue de cour & chacun chercha à nuire à son succès. Scudéry, auteur de *l'Amour tyrannique*, mauvaise pièce vantée par esprit de parti, Claveret, auteur d'une *Place royale*, Boifrobert, furent les plus acharnés. Rotrou seul se retira, estimant trop son ami Corneille pour chercher à lui être hostile.

Boifrobert écrivit une parodie du *Cid* qui fut jouée au palais Cardinal par des laquais, & l'Académie, fortant, selon son habitude, des questions littéraires, se transforma en tribunal politique & censura le *Cid*.

Toutefois ce qui laisse à penser que le cardinal personnellement se tint à l'écart des actes de sa coterie, c'est qu'en 1639, lors des troubles de Rouen, Corneille ne craignit pas, pour apaiser sa colère contre les agitateurs, de lui adresser une partie des vers de *Cinna*.

D'ailleurs, telle est la puissance du génie, que le *Cid*, avec ses excès & son exagération espagnole, survécut aux persécutions ; & bien plus, à l'extinction du beau feu de paille qui en avait facilité le succès, il éclipsa les pièces des 5 auteurs, & si la parodie de Boifrobert est en partie arrivée jusqu'à nous, ce ne fut que sous la protection des vers de Corneille.

L'explication des causes de la rancune du cardinal nous a entraînés loin de *Mirame*; — il n'est nul doute que le cardinal n'ait apporté beaucoup de soin à sa rédaction & qu'il n'en ait fait une question d'amour-propre — il eût été heureux de lutter avec Corneille. Mais certainement aussi le luxe apporté dans la mise en scène, les dépenses excessives qu'il fit pour ériger un théâtre spécial, accusent une intention galante vis-à-vis de la reine; c'était un hommage rendu, un splendide cadeau offert d'une manière ingénieuse, & les auteurs du temps prétendent qu'il y eut dans *Mirame* une intention maligne contre celui que la chronique scandaleuse désignait comme aimé de la reine. Tallemant des Réaux dit en effet que dans cette pièce on vit, sous des noms supposés « Bouc- » quinant (Buckingham) favori de la reine, battu par le » cardinal. » L'intention du cardinal était-elle bien celle qu'on lui prête? Le public ne mit-il pas plutôt, au contraire, après coup les noms sur les masques? C'est ce qu'un examen attentif des faits comparés avec le poème de *Mirame* paraît indiquer.

Revenons à présent à cette pièce & aux dépenses faites pour sa représentation.

L'ancienne petite salle que le cardinal possédait dans son palais était insuffisante; elle ne contenait que 600 personnes; Richelieu voulut la remplacer par une autre aussi vaste que le local pouvait le permettre, & manie de tous les perfectionnements d'alors pour les machines & les décors. Cette installation du théâtre du Palais-Royal constitue donc un point de repère intéressant pour l'histoire de la mise en scène.

Il y eut un concours pour savoir qui serait chargé de la construction; l'architecte Mercier fut celui qui donna les plans les plus majestueux, le projet le plus solide; il ne put malheureusement développer la salle comme il aurait voulu, car l'espace destiné au bâtiment était resserré entre une rue & une cour: cette salle fut rectangulaire, en forme de parallélogramme allongé; elle avait 9 toises de large en dedans,

— (Après la mort de Richelieu elle servit à des représentations publiques ; la troupe de Molière y joua, puis l'Opéra vint s'y établir ensuite : brûlée au XVIII^e siècle, elle fut reconstruite par Moreau.) La scène était à un bout, & à l'autre extrémité il y avait 27 degrés de pierre disposés en amphithéâtre à pente douce, terminé par un large & théâtral portique à trois arcades. Deux balcons dorés (un seul rang de chaque côté) rejoignaient en outre le portique à la scène. Le plafond était peint par Lemaire, en perspective avec une colonnade corinthienne soutenant une voûte « enrichie de ro-zons ; » cette décoration devait être lourde. La couverture de cette salle fit longtemps l'admiration des architectes ; elle se composait « d'une mansarde en plomb, posée sur une fort » légère charpente & particulièrement sur 8 poutres de chêne, » chacune de deux pieds en carré, sur 10 toises de long. — Pareille force, pareille longueur de bois de chêne ne s'étaient jamais vues ; chacune de ces poutres portait, en assemblages divers, 80 pièces de bois, & le maximum était d'ordinaire de 30 à 35 ; cette différence donne une idée de la résistance hors ligne de ces charpentes qu'on ne put réparer après la mort du cardinal, parce que de semblables bois coûtaient trop cher. Quand on avait parlé de poutres devant avoir de telles dimensions les charpentiers s'étaient mis à rire ; cependant on les trouva ; on abattit dans les forêts royales de l'Allier, aux environs de Moulins, 8 chênes de 20 toises de hauteur ; on les tailla sur place & chaque solive coûta 8,000 livres de transport.

Le cardinal s'était aussi beaucoup occupé avec son architecte des sièges & des degrés sur lesquels on les posait ; les degrés des théâtres antiques avaient un pied et demi de hauteur ; cela parut trop considérable pour monter & descendre avec facilité, & Mercier exécuta des emmarchements de 5 pouces & demi de haut seulement, sur 23 pouces de profondeur. Mais comme il est impossible de s'asseoir sur des degrés qui n'ont que 5 p. 1/2, & qu'autant vaudrait s'asseoir à terre,

ces degrés si bas ne servirent que de marchepieds. — On plaçait sur chacun d'eux, aux jours de comédie, une longue suite de formes « en bois » qui ne couvraient guères que les $\frac{2}{3}$ de la surface des 23 pouces; les spectateurs rangés sur un degré n'étaient donc élevés que de 5 p. $\frac{1}{2}$ au-dessus de ceux qui occupaient le rang inférieur. Les têtes étaient ainsi placées commodément pour bien voir; mais il y avait un revers de médaille à ce système qui parut alors constituer le confortable le plus raffiné: c'est que sur 23 pouces de profondeur il fallait qu'un spectateur trouvât le moyen de s'asseoir & de développer ses jambes; l'espace nous semble terriblement économisé; les dames du xviii^e siècle ne portaient pas encore, il est vrai, des paniers; mais si sous le rapport de la pente, ce système valait mieux que celui des cirques antiques, nous ne pensons pas qu'il fût équivalent comme largeur de place & bien-être.

Le moment était heureusement choisi pour donner une œuvre nouvelle à la cour; les esprits s'occupaient beaucoup de théâtre. En 1640, des dames de la cour, aimant la comédie, firent un fonds commun pour avoir le spectacle deux ou trois fois la semaine pendant l'hiver. La reine, la comtesse de Soissons, la princesse de Rohan, étaient les organisatrices de ces fêtes. « La compagnie étoit choisie, & comme toutes choses y étoient admirables, aussi faut-il avouer que les comédiens excellaient dans leur action, entre lesquels on avoit vu paraître » le rare Mondori, qui n'a point laissé de successeur & qu'on eût pu comparer, sans flatterie, au Roscius des anciens. » Tout se préparait donc pour donner de l'éclat à la représentation de *Mirame* & chacun se promettait d'admirer les machines nouvelles qui faisaient lever le soleil & la lune, & paraître la mer dans l'éloignement, chargée de vaisseaux. Le public étoit soigneusement trié & choisi: « On n'y entroit, » dit l'abbé de Marolles, « que par billets, & ces billets n'étoient » donnés qu'à ceux qui se trouvèrent marqués sur le mémoire » de Son Éminence, chacun selon sa condition; car il y en

« avait pour les dames, pour les seigneurs, pour les ambassadeurs, pour les étrangers, pour les prélats, pour les officiers de la justice & pour les gens de guerre. » L'entrée de la salle était si malaisée, & l'on était si exclusif des personnes, que l'abbé de Boisrobert, malgré son intimité chez le cardinal, fut exilé, à la requête de M^{me} la duchesse d'Aiguillon, pour avoir fait entrer à la représentation deux dames de vertu douteuse, qui tenaient, comme leurs semblables des XVIII^e & XIX^e siècles, à assister à une PREMIÈRE. L'Académie, obligée de Boisrobert, le réclama, mais le cardinal fit longtemps la fourde oreille; Boisrobert ne revint qu'après que, dans un moment de maladie & de bonne humeur à la fois, le cardinal eut accepté en riant une ordonnance de son médecin Citois, contenant cette prescription : Recipe Boisrobert.

La pièce de *Mirame* ne nous paraît pas en somme plus mauvaise que beaucoup d'autres admirées par tradition, uniquement parce qu'elles portent le nom de tel ou tel auteur; elle a toutefois un grand défaut, c'est l'affectation dans la pensée & la recherche excessive dans l'expression. L'intrigue est celle des tragi-comédies du temps. *Mirame* est fille du roi de Bithynie; elle aime Arimant, un vrai parvenu, qui commande la flotte du roi de Colchos; Arimant veut enlever la princesse, mais il est battu & fait prisonnier par Azamor, roi de Phrygie, auquel le roi de Bithynie veut donner sa fille. Arimant, désespéré, ordonne à son esclave de lui passer son sabre au travers du corps, & *Mirame* fait acheter du poison pour ne pas lui survivre. Cependant elle feint de consentir à épouser Azamor, puis elle prend le poison. Voilà les deux amants morts. Mais *Almire*, confidente de *Mirame*, vient annoncer que cette dernière n'est point morte & n'est qu'endormie; de son côté, Arimant n'est que blessé, & il se trouve qu'il est frère d'Azamor; le père de *Mirame* l'adopte pour son héritier & lui donne sa fille.

La mise en scène, tout en accomplissant un progrès sensible,

était encore simple ; le sentiment littéraire l'emportait sur le plaisir des yeux.

Mirame n'avait qu'un seul décor. C'était un parterre avec colonnade ornée de statues servant de fontaines, & dont la corniche est surmontée de vases d'où s'échappent de petits jets d'eau ; massifs à droite & à gauche ; au fond, une balustrade, avec douze statues, domine la mer prolongée jusqu'à l'horizon. Ce pays idéal représentait le jardin du Palais royal à Héraclée. Ce décor était charmant ; il a comme un parfum du temps & il conserve l'unité de lieu, c'était la convention & pas encore le trompe-l'œil. L'aspect du décor était varié par la lune qui est visible sur l'un des dessins & par le soleil qui se lève dans un autre ; la lune du *Freyfchütz* & le soleil de *Guillaume Tell* ne sont donc point d'invention nouvelle.

Les gravures qui nous ont transmis le souvenir de la représentation de *Mirame* sont au nombre de six, y compris le frontispice ; il y en a une pour chaque acte ; elle représente la scène principale.

Le frontispice donne l'aspect du rideau qui glissait latéralement en deux parties , & du cadre de la scène, décoré de deux statues placées dans deux niches de chaque côté ; si l'on s'en rapportait aux proportions données à deux pages qui regardent en soulevant la toile, les dimensions du théâtre eussent été énormes. Il n'y a pas de rampe pour éclairer la scène & six degrés, au milieu, relie le plancher du théâtre au sol de la salle.

La gravure du 1^{er} acte représente la scène IV^e, l'arrivée d'Azamor chez le roi. — Au 2^e acte, la lune brille, & le théâtre est assombri pour faciliter l'entrevue que la confidente a ménagée aux deux amants Mirame & Arimant, scène IV^e — La gravure du 3^e acte représente le jardin d'Héraclée pendant le jour ; le soleil brille ; c'est alors qu'a lieu la scène entre Arimant prisonnier, gardé à vue, & Mirame. — Au 4^e acte, le ciel est pur ; Mirame désespérée est en scène avec sa suivante & deux pages. — Au 5^e acte, scène dernière, tous les personnages

sont réunis ; les infortunes des amants sont terminées, Mirame s'évanouit dans les bras de ses femmes, par la joie qu'elle éprouve en apprenant qu'Arimant n'est pas mort.

Les costumes des femmes sont ceux de 1640, avec le corsage décolleté, orné de dentelles, à manches larges & très-ferré à la taille ; sur la tête est une plume qui retombe en arrière. Les hommes ont les jambes apparentes jusqu'aux genoux ; des jarrettières de rubans, des brodequins à bouffettes ; ils ont la petite jupe ronde attachée à la taille, la veste courte ; entre la jupe & la veste, la chemise bouffe avec un flot de rubans, les manches bouillonnent ornées de guipures ; la grande collerette, les cheveux longs, la toque à plumes, complètent le costume. Quelques-uns ajoutent la cuirasse barrée d'une écharpe pour soutenir l'épée, & changent la toque pour un large chapeau.

Mais tout cet anachronisme semble naturel ; rien d'ampoulé, rien d'exagéré ; quelque chose d'incertain & de fictif comme le pays que représente le décor.

Le cardinal assista, suivant les uns, à la représentation ; « transporté quand on applaudissait ; tantôt il se levait & se tirait à moitié hors de sa loge pour se montrer à l'assemblée, tantôt il imposait silence pour faire entendre des endroits encore plus beaux. » Suivant les autres, il aurait été attendre à Rueil le résultat de la soirée ; lorsque Desmarets vint lui annoncer que l'effet n'avait pas été aussi beau qu'on l'eût espéré, le cardinal lui répondit : « Eh ! bien, les Français n'auront jamais du goût pour les belles choses ; ils n'ont point été charmés de *Mirame* ! » La première version semble plus probable que la seconde ; le cardinal, recevant chez lui le roi & la reine, n'avait guères pu songer à laisser là ses invités & à se retirer à Rueil. Mais une chose paraît certaine, c'est que le succès fut peu brillant, & le cardinal s'en aperçut si bien que Desmarets, toujours attentif à le satisfaire, rejeta la faute sur les acteurs « qui tous étaient ivres & ne savaient pas leur rôles. » A cette époque, chez les comédiens, pareille chose ne causait pas, dit-on, trop de surprise. Une deuxième représenta-

tion, organisée par Desmarets, avec une claque payée, illusionna si bien le cardinal qu'il resta persuadé qu'il avait fait un chef-d'œuvre.

Selon l'abbé de Marolles, qui assista à la première représentation & la place au 14 janvier 1641 (contrairement à la date donnée par les frères Parfaict), *Mirame* dut son succès à ce qui devait faire sa gloire : aux machines. Elles gâtèrent la poésie, & les yeux trop occupés ne laissèrent pas aux oreilles le loisir d'entendre. L'abbé de Marolles est au reste l'ennemi des machines, mécaniques & perspectives ; elles lui gâtaient toujours le spectacle ; l'esprit, disait-il avec assez de raison, n'est pas satisfait ; le récit des bons acteurs, la bonne invention, les beaux vers, voilà ce qu'il demande ; « le reste » n'est qu'un embarras inutile, qui donne même de faux jours » & qui fait paraître les personnages des géants, à cause des » éloignements excessifs de la perspective, dont il faut que les » espèces soient merveilleusement petites dans la proportion, » pour tromper la vue. » La cour de Louis XIV, quelques années plus tard, fut loin de partager l'avis de l'abbé de Marolles.

Après la représentation de *Mirame*, dans le même décor, M. de Valençay, évêque de Chartres, parut sur le théâtre en habit court, & vint présenter la collation à la reine avec plusieurs officiers portant vingt ballons de vermeil doré, « chargés de citrons doux & de confitures. » Puis le fond du théâtre s'ouvrit pour former la salle de bal ; la reine vint s'asseoir sous un dais, ayant à côté d'elle, un peu en arrière, Son Éminence (qui n'était donc pas à Rueil), vêtue d'un superbe manteau de taffetas couleur de feu doublé d'hermine.

Le roi s'était retiré après la comédie.

Dans les représentations suivantes de *Mirame*, on ajouta un ballet de rhinocéros qui eut plus de succès que les vers de Son Éminence. La même année, les machines revirent pour le *Ballet de la prospérité des armes de la France*, en cinq actes, avec trente-trois entrées ; on ajouta aux

décors déjà vus les tableaux : la campagne d'Arras, la plaine de Casal, les Alpes avec effet de neige, la mer par une tempête, & la descente de Jupiter dans une gloire ; mais ce ballet ne réussit pas ; on trouva les costumes mal appropriés au sujet, & les chars n'étaient trainés par rien, ce qui sembla contraire à toute vraisemblance. Il y avait bien d'autres choses qui n'étaient pas vraisemblables & qu'on acceptait cependant sans se récrier.

En revanche, ce qu'il y eut « d'exquis, » ce fut « les fauts » périlleux d'un certain Italien, appelé Cardélin, qui représentait la Victoire en dansant sur une corde cachée d'un nuage & parut s'envoler au ciel. » Un faiseur de tours de force a toujours eu, en France, un succès au moins égal à celui d'un bon comédien.

Malgré son peu de succès, malgré le peu de cas qu'on fit plus tard de sa valeur, *Mirame* mérite d'être lue ; il faut faire la part des circonstances où elle fut jouée. Sa représentation pour nous, avait une importance particulière ; ce fut le premier essai, richement protégé par un personnage éminent & intelligent, du drame littéraire avec mise en scène exceptionnelle ; il ne manquait que quelques intermèdes musicaux pour égaler, si ce n'est surpasser, comme valeur d'imagination, les productions de l'Italie. L'opéra français n'était plus loin. La distance est énorme entre *Mirame* & les derniers ballets du règne de Louis XIII ; on sent une tendance littéraire irrésistible, & cette représentation est intéressante aussi bien sous le rapport de la poésie que sous celui des décorations & des costumes.





CHAPITRE III

Représentations italiennes.

En Italie (1616-1637).

En France — LA FINTA PAZZA (1645).

Maintenant, à côté de *Mirame*, examinons ce qu'était devenu l'art décoratif sur les théâtres italiens ; un très-petit nombre d'exemples nous servira de point de comparaison, & nous verrons quels progrès s'étaient accomplis depuis le commencement du siècle jusqu'à l'époque qui nous occupe. Cette étude n'est pas inutile, car c'est peu d'années après *Mirame*, que les premières troupes italiennes, artistes & machinistes, furent appelées à la cour de France.

En 1616, pour le carnaval, dans la salle du palais du grand duc de Toscane, on représenta le ballet intitulé : *La Liberazione di Tirreno* ; Callot, alors à la cour de Florence, avait dessiné les décors, les costumes & une partie de la mise en scène.

Tyrrhène était fils d'Ulysse ; & il s'agit dans le ballet d'une fuite des dé mêlés d'Ulysse avec Circé. Cette œuvre relie bien comme organisation matérielle & poétique le vieux style

avec le nouveau ; c'est un juste milieu curieux entre le *Ballet de la Reine* (dont il semble une imitation) & les premiers ballets de la minorité du roi Louis XIV. On trouve lors de *Tyrrhène* le mélange des acteurs avec le public ; une partie des danses a lieu au milieu des assistants. La salle est longue & étroite ; la scène, petite, est placée à un bout ; des gradins occupent l'autre extrémité. Le système d'éclairage n'est pas indiqué sur le dessin ; nous en concluons assez volontiers que la représentation eut lieu de jour ; le théâtre communique avec la salle par deux rampes latérales à pentes assez raides ; le plafond est plat, à caissons sculptés ; à droite & à gauche sont des murs sans décoration, sauf des banes dans le bas où sont assis quelques assistants ; une partie du public au fond & sur les côtés se tient debout pour assister à la fête ; quatre statues décorent l'encadrement du théâtre.

Les trois dessins de Callot relatifs à cette représentation sont les suivants :

1^e Intermède : Une forêt avec une montagne au milieu. Des nymphes dansent sur la scène & dans la salle, exécutant ce que l'on appelait des figures géométriques.

2^e Intermède : L'enfer. Circé a appelé Pluton à son secours pour la venger de Tyrrhène. Le décor représente une architecture ruinée, inspirée un peu trop des vieux maîtres italiens ; c'est un enfer trop régulier pour l'imagination de Callot. Au fond, deux tours laissent échapper des flammes ; des monstres volants sont soigneusement équilibrés par groupes ; en avant est un démon trois fois haut comme les autres : c'est le Gigante Tifeo sotto. Le géant était alors un grand moyen d'effet sur le théâtre ; dans toutes les fêtes, dans les défilés, on plaçait plusieurs de ces énormes statues ; comment les obtenait-on ? les dessins ne le laissent pas deviner — sans doute par des échasses ajoutées aux jambes & par de fausses têtes placées sur les épaules — mais alors l'effet devait être médiocre.

3^e Intermède : Apparition de Vénus qui vient séparer les

combattants. La scène se passe dans un palais à colonnade ; au fond est un hémicycle de marbre avec des statues placées sur le couronnement ; c'est un des premiers essais du décor majestueux. Les combattants portent la cuirasse ajustée, le bas de faye à lanières (la petite jupe), le morion à plumes ; les étoffes sont brodées & ornées de bouffettes ; à droite un tambour & une flûte, costumés à la Louis XIII, excitent par leur musique l'ardeur des guerriers. Dans le ciel, Vénus & sa cour sont placés sur un nuage ; les suivantes de Vénus jouent des harpes, des tambours de basque, & des basses de viole. C'était le tableau final.

Tyrrhène était un sujet profane ; à côté des œuvres de ce genre l'esprit religieux créait des représentations d'un autre style. La plus remarquable fut celle de l'*Adamo*, par le Florentin Andreini ; l'auteur intitule son œuvre « représentation sacrée » & la dédie à la reine Marie de Médicis de France. L'*Adamo* est certes de beaucoup en retard, comme effets scéniques, sur *Tyrrhène*, bien qu'il ait été joué à la même époque (1617), mais c'est une œuvre intéressante à tous les points de vue ; elle paraphrase la Bible dont elle suit assez scrupuleusement le texte ; c'est une sorte de Paradis perdu italien mis en action, contenant la personnification des péchés, de la douleur, de la mort & de la rédemption.

Le décor représentait le paradis terrestre ; il changeait peu durant toute la pièce. Au deuxième plan on voit une petite haie de fleurettes ; au milieu de cette haie se dresse une petite arcade de verdure avec un petit jet d'eau ; par derrière, un petit jardinet s'étend avec de petites plates-bandes au nombre de neuf, ornées en tout de trois petits arbustes tirés d'une boîte de jouets de Nuremberg. Au fond se profilent quelques coteaux. Un petit soleil de lanterne magique éclaire le ciel. Sur le devant il y a, à droite un petit palmier, à gauche un arbre plus grand que les autres. Ce paradis, de proportion réduite, ne donne pas une haute idée de l'imagination de l'auteur : sur le bord de la scène se promènent un

chien, un tigre, un singe, un coq & deux pigeons ; à côté, deux lapins jouent & font des culbutes. C'est dans ce décor que s'engage le drame sans grands effets de théâtre jusqu'au moment de l'apparition de Satan qui sort de terre au milieu des flammes, avec une queue de serpent, des ailes & un trident ; Belzébuth, Lucifer & d'autres démons, avec des têtes de bêtes sur les épaules, accourent à son appel, les uns volant, les autres sortant de terre comme leur maître. L'apparition de Satan terminait le premier acte. Aux deuxième & troisième actes, les anges jouent des flûtes, des luths, des violes, on dirait d'un tableau d'un artiste primitif & inexpérimenté. Adam & Eve, nus tous deux, adorent Dieu ; les animaux viennent inoffensifs, recevoir les noms qu'ils porteront ; dans le défilé figure un griffon, animal héraldique que la flatterie prévoyante vis-à-vis des nobles assistants avait engagé l'auteur à faire figurer en bonne place. Cet acte engageait la situation principale, celle du péché. Satan, monté sur un char, appelait à son aide le géant Vana Gloria, personnification de l'Amour-propre poussé au dernier point ; Ève était séduite par le serpent-femme monté sur le pommier ; ici le décor, légèrement modifié, semble indiquer que le pommier avait apparu pour la circonstance. Ève cueille alors la pomme ; les démons envahissent le paradis, sonnant des conques, & Dieu vient à la fin de l'acte, dont les scènes sont fort courtes, juger les coupables. Il est porté sur un nuage soutenu par des anges ; Adam & Ève s'habillent alors ; Ève revêt un manteau fait de feuillage ; Adam prend plus simplement une blouse. Le quatrième acte montre la lutte & les complots des démons ; des inventions monstrueuses circulent en l'air, mais combien elles sont inférieures à celles de Callot ! Satan veut à son tour créer le monde ; il allume un feu diabolique, fabrique une boule de terre, & quatre cyclopes la forgent à coups de marteaux au-dessus de la flamme ; la boule éclate projetant de tous côtés une pluie d'êtres humains inachevés. A ce coup les démons disparaissent & laissent la scène libre.

Le décor s'est encore modifié ; le paradis n'est plus aperçu que dans le lointain pour signifier l'expulsion d'Adam ; le devant du théâtre figure la terre où il a été exilé ; il laboure ; sa charrue est traînée par deux bœufs. Au milieu des coups de tonnerre, la Mort furgit du fol sous la forme d'un squelette portant une faux.

Avec le cinquième acte, auquel nous sommes arrivés, commence la partie la plus vigoureuse du poëme au point de vue dramatique ; c'est la lutte d'Adam & d'Eve contre les péchés créés par le diable ; ils succombent à toutes les séductions, & parcourent, dans une suite de scènes où sont personnifiées toutes les passions, la série des carrières humaines ; Adam épuise peu à peu toutes les jouissances jusqu'à celles du pouvoir ; un moment il est roi & un petit palais apparaît sur la droite du spectateur. Dans cet acte était une danse de nymphes pour symboliser la luxure. De même que Faust, dont l'*Adamo* semble être là une ébauche, il faut qu'Adam meure ; alors a lieu la lutte des démons & des anges ; Saint Michel descend du ciel & précipite Satan dans l'enfer. Un des dessins représente la chute de quatre démons poussés par deux anges au milieu des flammes qui sortent du plancher. Un chant d'actions de grâce terminait la pièce, & les personnages faisaient tableau : Dieu dans le haut avec les anges porteurs des longues trompettes traditionnelles, Adam & Ève agenouillés au bas. — Saint Michel, debout sur un nuage, habillé à l'antique, avec pourpoint de buffle ajusté, un casque romain & des ailes, reliait les deux groupes.

L'*Adamo* est une de ces curiosités que recherchent avidement les bibliophiles ; c'est un petit in-folio carré publié à Milan en 1617 ; quarante gravures au trait, grandeur de demi-page, retracent non-seulement chaque scène, mais tout mouvement important accompli pendant sa durée ; c'est un mise en scène complète & illustrée. La scène est indiquée comme étant très-petite ; dix personnages au plus l'emplissent complètement en hauteur & en largeur, & tous ces dessin

naïfs mais expressifs laissent l'idée qu'ils ont été réalisés sur un petit théâtre particulier semblable à nos théâtres de société ; ils ont au reste une allure de sincérité incontestable, l'artiste semble dire : « voilà ce que j'ai vu & je n'ai point pensé à orner mon sujet. » Des interprétations philosophiques, imprimées en marge, complétaient pour le spectateur ou le lecteur l'intérêt du drame, & la discussion théologique intervenait au milieu du délassement du spectacle, c'était le cas ou jamais de placer en tête la devise connue de : *Castigat ridendo mores*.

Ce mélange de préceptes de religion, de drame & de ballet, est caractéristique du temps & des cours italiennes, il accuse de plus la persistance de la forme des anciens mystères, réduite à un petit cadre. Au reste, les cinq actes de cette œuvre morale, assez médiocres au point de vue de l'ensemble & de la texture, renferment parfois quelques situations dramatiques traitées d'une manière remarquable.

Quelques années après l'*Adamo*, le cardinal Barberini fit représenter à Rome, au palais de la Cancellaria, un *Saint Alexis*, drame religieux dont nous n'avons trouvé que les décors. — Saint Alexis était le fils d'un puissant sénateur romain ; converti au christianisme, il quitta la maison paternelle pour aller prêcher la religion nouvelle ; lorsque quelques années plus tard il se présenta chez son père, il ne fut plus reconnu de lui : tout au plus le laissa-t-on vivre dans les servitudes du palais, sous un escalier de bois où il passa les dix-huit dernières années de sa vie. A Rome, dans l'église Saint-Alexis sur l'Aventin, on conserve encore soigneusement l'escalier sous lequel mourut Alexis.

Ce fut cette légende que le cardinal Barberini fit mettre en drame. Le palais du père d'Alexis offre des perspectives régulières & de riches colonnades ; ce décor, comme au reste les deux derniers, dans lesquels figurent des anges & le groupe de la Foi suspendus dans les airs, se rattachent au style pompeux ; il offre quelque analogie avec le dernier décor

de la *Liberazione di Tyrreno* & se sépare complètement comme style des dessins de P. Adamo. Mais le deuxième décor du Saint-Alexis est extrêmement curieux; il représente un paysage charmant, un paysage *nature*: il manque de couleur locale, car la scène se passe en Phrygie où saint Alexis exhorte à embrasser le christianisme, les habitants qui dansent aux sons de la guitare; mais à part ce défaut c'est un tableau gracieux; une rivière circule aux plans secondaires & se perd dans des lointains lumineux & parfaitement dégradés. Ce décor ne porte ni date, ni signature; nous avons insisté sur lui, parce que c'est, il nous semble, le seul exemple de décor dessiné sans préoccupation d'équilibre que nous ayons vu dans nos recherches.

Il nous faut à présent sauter environ quinze années en avant; elles ont été remplies pour nous par les représentations du règne de Louis XIII. & les détails que nous donnerions sur les spectacles du même temps en Italie ne constitueraient guère que des redites.

Padoue, ville morte à présent, brillait au XVII^e siècle d'un éclat artistique; en 1636, le marquis Pio Enea Obizzi, que ses prénoms semblaient vouer à l'étude de l'antiquité, écrivit & fit représenter l'*Ermione*. Ce ballet, à la fois ballet, opéra, tragi-comédie, fut joué à Padoue dans le palais de l'auteur & servit d'introduction à un tournoi à pied & à cheval; la pièce était mêlée à ce divertissement, elle l'amenait & le complétait; elle se ressent trop des fêtes avec carroufels & machines; l'élément théâtral n'y tient pas la principale place, mais, sauf son développement excessif & sa trop grande variété, elle se rapproche assez de la *Finta Pazzia* & de l'*Orfeo* que nous verrons plus loin.

Le drame était divisé en trois actions qui se reliaient tant bien que mal ensemble: l'Enlèvement d'Europe, les Aven-

tures de Cadmus, les Mariages. Le sieur Alfonso Chenda avait construit les machines de cette foirée. L'histoire d'Europe, celle de Cadmus, sont assez connues pour que nous n'insistions pas sur le développement des actions. Le Prologue, comme tous ses pareils, est à la louange de l'amphytrion; il se passait dans le même décor que l'Enlèvement d'Europe : un port ayant à droite des murailles & des maisons, à gauche des rochers, en avant un quai étroit & praticable. Iris traversait la scène appuyée sur l'arc-en-ciel; puis, après un chœur d'Amours, le ciel & les nuages s'agitaient comme mus par « un vent doux » & Mercure apparaissait avec Jupiter sur un char traîné par deux aigles dont le « mouvement semblait naturel. » Mercure portait son « costume ordinaire; » c'est dire qu'il n'en portait pas; Jupiter était vêtu « comme on le rapporte; » cette phrase, employée déjà par l'auteur du *Ballet de la Reine*, voulait dire, en 1581, que Jupiter était couvert & vêtu d'or des pieds à la tête, sans en rien excepter; en 1636, les dieux du paganisme avaient dû se résigner à un luxe moins coûteux; dans *Ermione*, Jupiter n'a plus que sa couronne qui soit d'or; son sceptre et sa robe sont d'argent, son manteau est bleu parfumé d'étoiles.

Europe apparaît avec ses femmes; elle porte, dit le livret (mais le dessin ne répond pas complètement à la description), un joli manteau brodé de pourpre, frangé d'or comme ses cothurnes, une veste verte ornée de pierres précieuses, une ceinture rose, des bracelets si larges « que levant les bras elle semble en avoir jusqu'aux épaules, » des perles dans ses cheveux noirs, & des plumes de héron posées d'une façon coquette sur le côté de la tête. Les cheveux noirs indiquent que le parti pris par Véronèse pour son Europe n'avait pas été adopté à Padoue à propos de la chevelure de l'héroïne. Mercure déguisé, vient lui proposer de monter un taureau bien doux qui peu à peu s'avance vers la pleine mer; Europe s'effraie, Agénor, son père, est au désespoir, mais Cadmus

vient & lui promet de lui rendre sa fille; il s'embarque & traverse la scène dans un navire, que semblent diriger quatre petits Amours. Cette machine formait tableau à la fin de la première partie, entremêlée de chœurs et de symphonies; mais tous ces effets font peu réussis; les mouvements des chars, navires, mécaniques, &c., ne se font jamais que d'une coulisse à l'autre, parallèlement au public; c'est encore l'enfance de l'art du machiniste.

La deuxième partie se passe dans une campagne. Minerve a remplacé Iris sur l'arc-en-ciel; à terre gît un dragon que Cadmus vient de tuer; après cet exploit, le héron prend la charrue qui a servi à l'*Adamo* & sème les dents du dragon; la terre s'entr'ouvre & de cinq trous sortent cinq chevaliers lourdement bardés de fer; toute la vieille chaudronnerie du romantisme reluit sur leur dos; ils portent des panaches d'une hauteur insensée. Devant ces soldats de Cadmus, s'avancent cinq enfants, leurs pages, vêtus exactement comme eux; deux de ces enfants jouent du tambour; ils prennent la tête, & la petite armée vient se mêler au public en descendant dans la salle par les praticables qui font de chaque côté de la scène. Alors, sur le théâtre, des traits tombent du ciel, & une illumination en globes de couleur, qui viennent se fixer à leurs extrémités, éblouit les yeux & termine la deuxième action.

Ici s'intercale une partie assez inintelligible dans le texte italien et qui semble être une série de compliments allégoriques en l'honneur des assistants et de quelques-uns des personnages du ballet; puis ensuite commence la troisième action: les Mariages.

La ville de Thèbes forme le décor; Minerve, toujours sur son arc-en-ciel, s'est adjoint Mars pour rompre sa solitude; Cadmus est en scène & il se dispose à épouser Ermione. Comment Cadmus, parti au premier acte pour délivrer Europe, Cadmus, qui s'est amusé à semer & à récolter ses chevaliers au deuxième acte, se trouve-t-il à présent sur le

point d'épouser Hermione ? comment cette princesse se trouve-t-elle à son tour mêlée à l'action ? C'est ce que nous avouons n'avoir point trop cherché à savoir au milieu du lourd & indigeste programme de l'*Ermione* ; d'ailleurs, le nom d'Ermione étant sur le titre, il fallait bien trouver la princesse quelque part, & pour conclure la foirée elle épouse Cadmus.

Le fleur E. Bartolini, qui a laissé la longue description d'*Ermione*, insista beaucoup sur la splendeur des machines de la fin, sur la lumière adroitement répartie, sur les reflets. Pendant que six couples dansent en scène, Apollon & les neuf Muses apparaissent en l'air, & le théâtre est encore alors si étroit que ces seize personnages le remplissent complètement. Il semble résulter du récit de Bartolini que les six couples, représentant des Thébains, sont en réalité des couples Padouans, véritablement unis en l'honneur de la fête, & ici, par suite d'un singulier usage, l'orchestre du drame, violons, arpicores, guitares, se met à sonner courantes et gaillardes sur lesquelles, pendant plusieurs heures, les invités aussi se mettent en danse; les assistants intervenaient à leur tour dans l'action.

Après le bal, l'Amour appelle Jupiter, qui apparaît le chef coiffé d'une couronne lumineuse si éclatante, qu'on ne pouvait le regarder en face; Hercule vient à son tour monté sur l'hydre de Lerne, montre à sept têtes, machine organisée de façon à remporter ce soir-là tous les suffrages.

Aux entrées de Jupiter & d'Hercule succéda alors le Tournoi, & pour le terminer, le marquis Obizzi, tout armé, sous le costume de Cadmus, surgit de terre, monté sur un véritable cheval, dans une machine portant des Amours & les dieux de l'Olympe réunis pour célébrer avec éclat les noces de Cadmus.

Cette fête devait être d'une longueur intolérable; mais il semble qu'à la même époque, l'exubérance italienne se soit parfois mieux disciplinée, & le dernier exemple que nous citerons en est la preuve. Il est vrai que la représentation

dont nous allons parler eut lieu à Florence, et que cette ville avait conservé son tact intelligent pour les œuvres d'art.

L'œuvre de Della Bella renferme les dessins des *Nozze degli Dei*, représentées à Florence, en 1637, à l'occasion du mariage du grand-duc de Toscane, Ferdinand II, avec Victoria d'Urbino; non-seulement la pièce était assez sobrement taillée, mais on y trouve une certaine somme de vérité dans quelques-uns des costumes; il y a bien de la fantaisie dans les coiffures, mais Louis XIV n'avait pas encore imposé à son siècle la forme pompeuse à l'excès.

Le premier tableau montrait, entre deux bosquets, un panorama de la ville de Florence qui serait encore admiré de nos jours: la forêt de Diane précédait le jardin de Vénus: dans ce dernier tableau, une riche architecture avec fontaines ébullissantes, servait de cadre aux acteurs, qui souvent, selon le goût du moment, se trouvent groupés dans les frises et suspendus en l'air. Neptune avait ensuite son palais formé de rochers & de coraux: on y voyait les Tritons recouverts d'écailles & le dessin indique très-nettement une Néréide, dansant seule sur le devant de la scène, vêtue d'un maillot a'usté, à dentelles, & n'ayant en plus qu'une ceinture d'herbes marines. La grotte de Vulcain servait de lice à un tournoi dont les chevaliers ressemblaient à la fois à des preux du moyen âge & à des seigneurs de la cour florentine. Pluton régnait en enfer, & le décor de son royaume était aussi curieux que tous les enfers dessinés dans les séries modernes: des Centaures y combattaient, portant sur leurs dos des diables velus, pendant qu'au milieu des flammes, des inventions monstrueuses se mouvaient dans les airs. Le seul reproche qu'on pût faire à ce tableau, c'est que l'architecture en était encore trop régulière; au reste, ce défaut était inhérent à l'époque; nous avons vu et verrons que le parallélisme perlissant des décors se retrouve partout. Le palais de Jupiter dans l'Olympe réunissait tous les dieux; c'était la décoration la moins bien trouvée, mais elle avait plusieurs

étages, & dans les hauts, les personnages se promenaient à cheval, car les charpentes de théâtre étaient solidement & adroitement ajustées.

Paris allait bientôt voir dans ses murs les splendeurs théâtrales de l'Italie : Mazarin, se souvenant des fêtes auxquelles il avait assisté en Piémont, fit venir le machiniste Torelli avec une troupe de comédiens, qui montèrent au Petit-Bourbon, en 1645, la *Finta Pazzia* de Strozzi.

Torelli a dessiné les décorations & en a dédié les gravures à la reine Anne d'Autriche ; mais La Bella, dans son œuvre, réclame pour lui-même le mérite des inventions qui formaient les intermèdes & que nous décrirons plus loin.

L'arrivée de ces troupes d'artistes italiens n'avait pas été vue avec plaisir par tous les partis ; les antipathies politiques avaient failli l'occasion de crier au scandale, & les pamphlets de la Fronde ont conservé le souvenir des reproches qu'on fit au cardinal. Ainsi, par exemple, dans la mazarinade intitulée : *Plainte du Carnaval et de la Foire Saint-Laurent*, du 19 février 1649, on s'indigne que Mazarin ait fait :

..... icy venir de si loin,
A force d'argent et de foin,
De ridicules personnages
Avec de lascives images...

Pour leur arrivée à Paris, les Italiens avaient choisi une pièce qui avait obtenu, au delà des Alpes, un grand succès ; la *Finta Pazzia* est l'histoire d'Achille à Scyros, du voyage d'Ulysse & de Diomède, des amours interrompues de Déidamie, & enfin du départ d'Achille pour la guerre de Troie. Un prologue ouvrait la foirée ; le décor représentait une triple plantation alignée d'assez maigres peupliers ; au fond,

en perspective, un palais campagnard. On y voyait Flore jouée par la signora G^{ie} Locatelli, enlevée de terre par les zéphyrs.

Les costumes antiques, dans le premier tableau du drame se ressentent de l'influence des grandes fresques italiennes ; ce n'est pas en faire un mince éloge, car, malgré quelques inexactitudes, les costumes simples, à larges draperies, dont les maîtres de la peinture ont recouvert leurs personnages, s'ils ne sont point exacts au point de vue d'une seule époque, sont des costumes éternels.

Le premier décor représente le port de Scyros, les vaisseaux marchent & se croisent comme nous le voyons de nos jours au premier acte de *Robert le Diable* ; Ulysse & Diomède arrivent à terre. De grosses tours encadrent le tableau où sont rangés des navires antiques à la proue décorée de masques monstrueux. Au fond, par flatterie pour les Parisiens, Torelli a placé la Cité vue du Louvre ; la pointe du Pont-Neuf, Henry IV sur son cheval de bronze, l'entrée de la place Dauphine, les ponts bordés de maisons, Notre-Dame, la Sainte-Chapelle apparaissent au lieu des antiques édifices de Scyros. — « Singulier anachronisme, dont, dit Torelli, on pourra me » blâmer, mais que le désir de plaire à ceux qui m'ont si » bien accueilli me porte à commettre. »

Ulysse, Diomède & les habitants de Scyros, portent la cuirasse ajustée, la double jupe courte (bas de faye) couverte de lanières, & le manteau drapé sur l'épaule. Dans le ciel, Minerve & Junon se promènent sur des chars & se croisent en diagonale ; en bas, Thétis sort de la mer montée sur une conque.

Un changement à vue conduisait le spectateur dans le palais du roi Lycomède, palais d'ordre dorique, bien orné de statues, bien doré & dessiné sur le modèle trop souvent employé à cette époque ; comme toujours, une arcade plein cintre, au fond, encadre une petite perspective d'une régularité exagérée. Lycomède, Ulysse, Diomède, des soldats, des

pages vêtus d'or, des hallebardiers, sont rangés sur divers plans; Déidamie & Achille, costumé en femme, avec huit demoiselles leurs suivantes, viennent encore augmenter l'éclat du tableau. Le nombre des personnages dut faire impression sur l'esprit du public habitué aux parcimonieux cortèges des tragédies & des comédies; on compte sur le dessin de Torelli, plus de cinquante personnes sur le théâtre. Cinq sont rangées sur le devant: Lycomède, avec un grand manteau, est d'assez bon style; mais Ulysse (ou Diomède) qui s'est imaginé de changer de costume, porte la cuirasse avec une écharpe en travers comme les gardes des Valois; il a une triple jupe découpée, l'épée attachée à l'écharpe, le casque lourdement empanaché. Achille semble une dame de la cour de Louis XIV; il porte la jupe longue, ouverte sur une jupe plus courte, les manches larges avec dentelles, le corset à guimpe, & il tient un *éventail* à la main. Les pages sont ceux de la cour de France; les figurants sont déguisés en Grecs ou en Romains, d'un style douteux, & quant aux figurantes, se modelant sur Achille, elles sont franchement du xvii^e siècle.

Le troisième tableau représentait une place publique, avec obélisque porté par des lions de bronze, des palais avec colonnades, balcons & jardinières pleines de fleurs; trois rues monumentales forment patte-d'oie perspective dans le fond, & rappellent par leur style le projet que Puget dessina pour Marseille un certain nombre d'années plus tard. Le décor fait assez bon effet, mais le plancher ne signifiait rien; c'était en haut qu'il fallait regarder. Le ciel s'ouvrait, l'Olympe apparaissait avec les dieux rangés dans le Zodiaque. La Victoire & l'Amour, recevant les ordres de Jupiter, s'élançant du ciel & descendent sur la terre; ils remontent en croisant leur direction & c'était là une merveille. A droite, en bas, sont le roi, la reine & un hallebardier; leurs costumes, qui de tableau en tableau deviennent de moins en moins vrais, sont de la plus bizarre fantaisie.

Le dernier décor, le jardin du roi Lycomède, est très-cu-

rieux; il y a seize portiques vus de face ou de profil; ils sont soutenus par seize cariatides femmes, grandes dix fois comme nature; c'est un décor vigoureux & d'un puissant effet, & c'était dans ce milieu féerique que les noces ébauchées d'Achille & de Déidamie donnaient lieu au ballet final, intitulé la Fête Indienne; d'autres entrées avaient eu lieu entre chaque acte; ces ballets dont La Bella réclame, comme nous l'avons dit, l'invention dans sa dédicace, rappellent encore les mascarades des règnes de Henry IV & de Louis XIII & méritent d'être expliqués rapidement. Ils étaient au nombre de trois: les Autruches, les Ours, les Perroquets.

Le ballet des Autruches se composait de pas réglés, mettant en relief les aspects bouffons, fots & suffisants de ces oiseaux à l'allure comique; ils se présentaient au public de face, de profil, par derrière, levant & baissant la tête ou la queue, tournant au dedans & au dehors leurs longues jambes & leurs grosses cuisses; les poses sont grotesques & quelquefois indécentes.

Le ballet des Ours, accompagnés de leurs conducteurs jouant du tambourin, n'avait rien de saillant; un défaut, d'ailleurs commun à toutes ces entrées, c'est le petit nombre des danseurs: il y a ordinairement cinq, six ou sept personnages au plus indiqués comme dansant; mais malgré ce défaut, le troisième ballet, celui des Perroquets & des Indiens, est intéressant à examiner. Les dessins montrent les oiseaux voltigeant autour des têtes des Indiens & décrivant dans l'air des lacets combinés avec les pas des danseurs.

Les oiseaux étaient-ils vivants? Y avait-il là adresse de jongleurs ou intelligence de la part des oiseaux? Y a-t-il un peu d'exagération dans le dessin de La Bella? Ce sont choses que nous ne déciderons pas. Toujours est-il que ce ballet des oiseaux de la *Finta Pazzia* eut le plus vif succès, & fit pâlir momentanément l'éclat de ses décorations & de ses machines.

La population parisienne fut toutefois peu de gré à Torelli de ses attentions flatteuses: l'antipathie pour le cardinal re-

jaillit sur lui lors de la Fronde ; Torelli faillit payer de sa vie la protection que Mazarin lui avait accordée ; il était Italien, & , comme tout ce qui était Italien, il dut à un moment se cacher & tâcher de se faire oublier ; une mazarinade, *Lettre au cardinal* en date du 4 mars 1649, en donne la preuve :

*Ceux qui restent de vostre cour
Sont cachez icy tout le iour ;
Et pas un n'ose plus parestre,
De crainte d'estre pris pour traistre.
Même on dit que Cantarini (banquier,
Qui rimait à Mazarini,
Ne trouvant point chez qui se mettre
S'est fait abréger d'une lettre...*

Un chacun d'eux fuit ce tran-tran,

*Les sieurs Milette, Torelli,
Aussi bien que toute la troupe,
N'osent plus avoir l'en croupe ;
Et de peur d'être criminel,
Torelli se nomme Torel.*



CHAPITRE IV

État de la mécanique théâtrale au milieu du xviii^e siècle.

Pour se rendre compte des progrès de la mise en scène à l'époque qui nous occupe, on peut consulter un ouvrage italien : *La manière de fabriquer les théâtres* par Nic. Sabbatini (1638). Ce livre contient l'indication de tous les moyens d'effet employés sur les scènes italiennes, dont on copiait avec enthousiasme, dans toute l'Europe, les moindres détails ; il indique les ressources du temps, résume les progrès accomplis, laisse voir les points où les défaillances pouvaient se produire, & propose certains procédés nouveaux qui étaient hardis alors & qui paraissent bien vieux dans nos théâtres modernes dont la machinerie aurait besoin d'être renouvelée de fond en comble. Le livre de Sabbatini est encore intéressant au point de vue de la comparaison toute naturelle qu'il suscite dans l'esprit du lecteur, des procédés du xviii^e siècle avec ceux du xix^e.

Rien n'était encore fixé pour la forme des salles de spectacles ; devaient-elles être construites sur un plan carré long ? devaient-elles être arrondies ? En France, elles étaient encore généralement longues, assez étroites, & à angles droits ; on

choisissait pour établir un théâtre une salle destinée à un jeu de paume, à un manège ; on établissait parfois aussi la scène dans la grande salle d'un palais, lorsque l'amphytrion était assez riche pour payer les frais de la représentation d'une comédie ou d'un ballet.

Cette organisation fut longtemps conservée, & certains théâtres secondaires, bâtis au siècle dernier, avaient encore la forme d'un parallélogramme rectangulaire, système justifié au reste par l'économie & la facilité de construction.

La salle du théâtre de Modène, bâtie en 1638, pour le duc François I^{er} & dans son palais, fut, nous croyons, la première qui fut construite sur un plan arrondi. Avant ce moment, & encore longues années après, lorsqu'on ne jouait pas en plein air, dans un parc, une cour ou sur une terrasse, on prenait, comme nous l'avons dit, par exemple une salle assez vaste servant à divers usages ; on établissait la scène à un bout ; en face, on plaçait une série de gradins ; puis de chaque côté, le long des murs, on appliquait un, deux, & même trois étages de balcons latéraux, appelés alors « accoudoirs » ; les préparatifs se faisaient rapidement & sans trop de frais : mais une partie du public n'apercevait la scène qu'en se tournant de côté & au travers d'une longue série de têtes. Ce fut cependant d'après ce système incommode que Mercier, nous l'avons vu, construisit la salle du Palais-Royal ; seulement, comme là, le public pouvait être moins ferré & que la recette n'était pas l'objectif du maître, Mercier ne plaça de chaque côté qu'un seul balcon latéral ; il n'y eut pas ainsi d'accoudoirs superposés.

La salle des Machines, construite vers 1660 pour le mariage du roi, était arrondie & bien organisée comme mécanisme mais l'influence des anciens constructeurs lui imposa encore un plafond bas, à caissons sculptés & saillants, qui nuisait au coup d'œil & à la sonorité.

Sabattini s'occupe de la loge royale ou princière qu'il place au fond de la salle au-dessus des gradins ; cependant, le

plus souvent, les souverains assistaient au spectacle, assis en avant du public.

Les musiciens sont tantôt au dehors, c'est-à-dire dans la salle « sur un plancher bien orné & doré » tantôt au dedans, « visibles ou invisibles » selon les intermèdes.

Dans le chapitre xxxviii, il est question de l'éclairage de la salle ; généralement, on préférait les torches de cire parce que l'huile était de mauvaise odeur & les appareils mal fabriqués. Mais Sabattini, s'élevant contre le goût de ses contemporains, conseille l'huile de bonne qualité, mêlée à un parfum agréable ; il dit que la cire blanche peut, il est vrai, avoir une plus belle lumière lorsqu'elle est bien affinée, mais il fait remarquer que la chaleur fait couler la cire, qui sent alors mauvais & tombe sur les assistants qu'elle brûle & qu'elle tache. A propos du système d'éclairage des salles de spectacles, on peut faire la remarque curieuse que la cire, durant peu de temps, étant d'un prix élevé, on allumait les flambeaux seulement au dernier moment ; le public se trouvait déjà dans la salle plongée dans une pénombre qui prêtait à tous les désordres ; l'allumage, au milieu de la foule & au-dessus de sa tête, de cierges mal suspendus, mal attachés, pouvait en outre amener des accidents. Aussi Sabattini conseillait-il d'allumer à l'avance les flambeaux de la salle, toujours avant ceux qui devaient éclairer la scène.

Il y avait plusieurs manières de lever le rideau — soit latéralement, à droite ou à gauche, comme un rideau de fenêtre — soit de haut en bas, soit de bas en haut. Ces deux derniers procédés semblent avoir été d'abord peu pratiqués, & Sabattini les recommande cependant comme plus commodes. Il conseille néanmoins d'éviter de baisser la toile du haut en bas, car souvent, ainsi tirée, la toile tombait sur les flambeaux ou sur les personnages de la scène & il en résultait tumulte & danger ; le second moyen, au contraire, tout « nouveau » remédiait à ces inconvénients. Pour tous deux au reste, le système mécanique se composait d'un rouleau porté sur deux

poulies latérales, & qu'une corde, passée sur une troisième poulie, faisait tourner dans un sens ou dans un autre; tantôt la troisième poulie était en haut, tantôt elle était en bas, selon que l'on voulait faire monter ou descendre le rideau.

L'éclairage de la scène paraît être ce qui laissait le plus à désirer; on débattait beaucoup à cette époque sur la place que devaient occuper les lumières. Les uns les voulaient en haut, du côté des spectateurs; les autres à droite, ou au fond, ou à gauche; il n'y a pas de trace, dans les dessins du temps, de lumières placées en bas sur le devant de la scène; elles sont plus souvent en l'air, comme l'indique, quelques années plus tard, une gravure représentant un décor de la *Princeffe d'Élide*. La rampe dut venir par les théâtres intimes & par le perfectionnement du procédé élémentaire des chandelles que posaient à terre les comédiens trop pauvres pour avoir des lustres au plafond.

Sabattini conseille de placer une partie des lumières en haut de la scène, en dedans, du côté opposé aux spectateurs; il montre, sur de petits dessins, avec des hachures pour signifier les ombres portées, l'avantage de son système qui fait disparaître ces ombres & répartit la lumière plus également. Il recommande de placer beaucoup de lumières blanches latéralement, invisibles des spectateurs, afin d'éclairer le ciel.

Derrière la toile comme dans la salle on se servait, au milieu du XVIII^e siècle, des deux systèmes d'éclairage, l'huile & la cire. L'huile se brûlait ordinairement dans des lampes à deux becs, en forme de petit navire, & munies de deux mèches trempant directement dans l'huile; la lumière de ces lampes était rouge & fumeuse. La cire (remplacée par le suif dans les théâtres autres que ceux des Cours) donnait, comme nous l'avons dit, une lumière blanche; les bougies se brûlaient suspendues & disposées sur des espèces de cadres triangulaires servant de lustres & munis chacun de trois luminaires. L'on se préoccupait beaucoup des dangers d'incendie; surtout lors de la danse appelée la Mauresque, on re-

commande la plus grande surveillance, car on frappait violemment des pieds & les secouffes répétées pouvaient faire choir les appareils appendus le long des murs. Pour combattre le feu on avait de grosses éponges fixées au bout de longs bâtons & des feringues de gros modèle avec de l'eau en réserve. Ce système précaire d'éclairage dura longtemps, car en 1782, l'architecte Patte, dans son *Traité de la construction des théâtres*, dit que de son temps on n'avait pas encore pensé à éclairer la scène avec des quinquets à réflecteurs; les recherches sérieuses à propos de l'éclairage des théâtres ne furent au reste entreprises que vers 1785 par Lavoisier. Une observation importante à propos des théâtres du xvii^e siècle, c'est que la faiblesse de la lumière sur la scène était moins sentie que nous pourrions le croire par suite de la faiblesse de l'éclairage de la salle; ces deux milieux étant en relation étroite, & l'éclat des décors dépendant en partie de l'ombre ménagée dans le vaisseau où se tient le public, les spectateurs médiocrement éclairés ne s'apercevaient pas, comme nous pourrions le faire, de certaines déféctuosités scéniques.

Ce fut cependant avec les moyens peu avancés de l'éclairage indiqué par Sabbatini, qu'en 1653, à la cour de Savoie, on obtint un effet qui causa la plus grande surprise. M^{me} la duchesse de Savoie, Chrétienne de France, aimait beaucoup la couleur gris de lin; aussi, pour lui être agréable, le comte d'Aglié, ordonnateur de la fête, fit représenter un ballet intitulé: *Gris de Lin*; le sujet était naïf et la circonstance qui amenait l'effet de lumière était celle-ci: l'Amour, fatigué d'avoir sans cesse un bandeau sur les yeux, demandait à Junon et à Iris la permission d'admirer la nature; il appelait la Lumière à son aide et Junon lui laissait le choix de la couleur sous laquelle il désirerait voir le monde. L'Amour, nécessairement, choisissait la couleur gris de lin; aussitôt tout l'aspect de la décoration changeait et la couleur demandée par l'Amour envahissait tout.

Si la lumière était insuffisante ou du moins difficilement distribuée, le reste des moyens scéniques paraît avoir été développé. Sabbatini donne les plus grands détails pour les perspectives droites et obliques, pour les lignes du pavage. Il s'occupe de la distance, des plans, du point de vue; il insiste sur le tracé perspectif des maisons latérales, des fabriques du fond, des bandeaux, corniches, fenêtres, toits, cheminées, & surtout des balcons praticables posés en encorbellement ou sur les façades des maisons. Il dessine des perspectives simples à double ou triple point de vue, & ce qui était plus malaisé, une triple perspective à un seul point de vue; mais ce dernier système, plus pittoresque, semble n'avoir existé qu'en théorie, car, dans les nombreux dessins de décorations qui nous ont passé sous les yeux, nous ne nous rappelons pas en avoir vu un seul exemple.

Les perspectives du fond s'ouvriraient soit comme des portes ordinaires, soit en glissant sur des rails par un mouvement de translation latérale parallèle au public.

Pour changer un décor à vue, chose qui ne se faisait pas sans bruit, Sabbatini conseille de choisir le moment favorable, tel par exemple celui où, sur la scène, on jette des cris, on brise quelques objets, où il y a simulacre de ruine, ou bien l'on bat du tambour & l'on joue de la trompette; la trompette avec ses notes stridentes, est le moyen que recommande l'auteur. Les décors se changeaient en enlevant ou en baissant des toiles, en dédoublant des parties de châffis repliées les unes sur les autres comme les feuilles d'un paravent, ou encore en faisant glisser, de droite à gauche ou réciproquement, le décor peint sur toile & enroulé sur deux cylindres placés verticalement dans les coulisses.

Avec ces moyens, qui nous paraissent parfois d'une simplicité enfantine, on était arrivé à produire des effets qui frappaient si vivement l'imagination des contemporains, que quelques-uns criaient à l'abus des décors & se plaignaient du luxe effréné du théâtre. « Il faut, disait l'abbé de Marolles,

» que le théâtre soit propre, mais avec une magnificence
» médiocre, sans y employer toutes ces grandes machines,
» ou ces longues perspectives, qui nuisent souvent bien da-
» vantage aux acteurs, qu'elles ne leur donnent de grâces,
» comme l'expérience nous l'a fait voir. »

Il est probable que les changements de décors, les effets de machines, nuisaient au spectacle, non par leur splendeur mais par la difficulté même du mécanisme dont à son insu souffrait le public.

Il faut au reste distinguer les machines des décors. Les machines n'étaient pas des toiles peintes, mais seulement des pièces détachées, comme des « rochers, des arbres, » des vaisseaux, des globes obscurs ou lumineux, des astres, » des bêtes monstrueuses, des chariots. » On avait soin d'éviter la représentation des animaux connus, sauf les chiens & les moutons; le plus souvent les animaux se représentaient avec un costume, laissant le bas du corps en homme; le buste & la tête étaient affublés de la forme que l'on voulait peindre; par exemple, pour jouer un rôle d'oiseau, on couvrait sa tête d'un masque à bec & on endossait un habit couvert de plumes.

On voit dans Sabbatini que les trappes dites anglaises existent déjà; elles s'ouvrent, soit en un seul morceau, soit en deux, faisant office de battants de porte; les personnages surgissent du sol, sortent des murailles, ou y rentrent — nous en avons vu un exemple dans l'*Ermiona*, lors de l'apparition des soldats de Cadmus. On excellait aussi à imiter les tempêtes, les naufrages, les embrasements, à faire apparaître et s'engloutir une montagne. Les effets d'apparition et de disparition des rochers et des collines étaient fréquents; on aimait, ainsi qu'on peut s'en convaincre en regardant les dessins de Callot, par exemple, à faire figurer ces accessoires dans des compositions. Il y eut au théâtre un exemple de ce goût en 1631. La reine de France proposa au cardinal de Savoie, alors à Paris pour des négociations, d'offrir au roi un ballet;

il y consentit, mais on se moqua beaucoup à la Cour de ce « Montagnard » (nous dirions à présent ce Savoyard) qui osait prétendre à inventer quelque chose de gracieux et de nouveau. Cependant le Montagnard inventa un « dessin » qui fut fort applaudi. Le 21 août 1631, au château de Montceaux, on représenta le *Ballet des Montagnards*. Cinq grandes montagnes étaient sur la scène : Montagnes des Venteux, des Échos, des Ardents, des Lumineux, des Ombrageux. Chacune s'ouvrait à son tour, puis disparaissait ; les habitants lumineux étaient conduits par le Mensonge ; ce dernier avait une jambe de bois, un habit avec des masques & une lanterne fourde à la main.

Parfois, au moyen d'objets surgissant de terre, on opérait la métamorphose d'un personnage qui disparaissait par derrière. Parfois aussi, dans le même but, une toile peinte était étalée par terre &, à un moment donné, on la soulevait au moyen d'un bâton poussé par dessous.

De fort gros objets sortaient ainsi du sol. Par exemple, en 1634, à la cour de Turin, on représenta *la Verità nemice della Apparenza, sollevata del Tempo*, c'était un ballet moral ; pendant que, sur un nuage, descendait l'Apparence vêtue de couleurs changeantes, avec un corps de jupe parsemé de miroirs, des ailes en plumes de paon, le Temps apparaissait et sur son ordre surgissait un sablier énorme d'où sortaient les Heures et la Vérité.

Pour imiter la mer, Sabbatini indique le moyen d'une toile agitée, soit par des hommes, soit par un système de cylindres ondulés & tournants. On trouve dans son traité, très-clairement dessiné, le navire du *Corsaire* et du *Fils de la Nuit*, tournant à droite et à gauche, venant « dritto » sur le public, variant la direction de sa sortie, obéissant à la tempête. Si le navire ne fait que traverser la scène, une figure découpée glisse sur des rails ; si le navire s'avance obliquement, il marche sur des rouleaux, & une tige de fer, verticale & puissante, supporte la galère (petite au reste), oscillant

à droite & à gauche pour imiter le mouvement des rames. Si le navire est à voiles & doit tourner & virer de bord avant de disparaître, le mécanisme est plus compliqué : on devait disposer la mer au moyen de cylindres en deux morceaux bien raccordés qui s'ouvraient pour laisser passer le navire ; celui-ci n'avait pas de fond ; une bande de toile imitant les vagues était attachée autour afin de masquer le mécanisme mû à l'intérieur par des hommes ; le tout consistait en un jeu de cylindres disposé, tantôt latéralement, tantôt perpendiculairement à ceux qui figuraient la mer ; au-dessus se déployaient les voiles et s'accomplissaient les manœuvres.

Les nuages, suspendus, glissaient sur des rails placés dans le haut de la scène ; on les faisait doubles, triples, ou grandissant & teints selon le ciel que l'on voulait peindre. Les éclairs se produisaient en passant rapidement un système d'éclairage derrière des châssis peints que cette manœuvre rendait translucides.

On rapporte que Navarro de Tolède avait, vers 1570, imité le bruit du tonnerre en roulant des pierres dans un tonneau. Sabattini indique un meilleur moyen. On fabriquait un canal en bois aussi long qu'on le désirait, car de cette longueur dépendait la durée de l'éclat de la foudre ; ce canal était posé légèrement en pente & l'on faisait rouler, d'un bout à l'autre, un ou deux boulets de fer ou de pierre pesant environ trente livres ; ce procédé était bon & fut longtemps en usage même alors qu'on eut commencé à se servir de plaques de tôle bruyamment agitées ; un siècle après, on perfectionna le moyen indiqué par Sabattini & l'on construisit une série de canaux en bois disposés comme un escalier dont les marches seraient inégales ; le roulement avait lieu tant que les boulets étaient sur une surface plane, à tout ressalt avait lieu un éclat imitant celui de la foudre. Un procédé analogue fut même employé de notre temps lors des représentations de la férie des *Sept Châteaux du Diable* au théâtre de la Gaîté. Pour imiter la foudre dans le tableau de l'Enfer, on avait disposé, le long

de la scène, perpendiculairement & contre les avant-scènes, des conduits en bois semblables à ceux dont les maçons se servent dans les maisons en construction pour jeter, des étages supérieurs, les matériaux encombrants; et dans ces boîtes longues & étroites on précipitait chaque soir de grosses pierres qui augmentaient l'intensité du bruit.

Sabattini indique encore bien d'autres procédés :

Pour représenter l'enfer, on faisait des trous soit dans les côtés de la scène, soit dans le plancher, par lesquels on faisait sortir les flammes; pour cet effet il fallait se munir de « quelques hommes de bien » ; ils avaient en main de longs cylindres remplis de poix grecque & de résine, » qu'ils agitaient toutes les fois qu'on ouvrait les trappes ; mais il fallait pour cette manœuvre dangereuse des gens adroits & « fûrs. »

Ruiner le décor d'un seul coup était peu de chose à faire. On le préparait en bois ou en toile & par morceaux adroitement raccordés & réunis ; en tirant quelques cordes, tout s'écroulait.

Pour rendre le théâtre obscur, rien de plus aisé ; il fallait préparer au-dessus de chacune des chandelles employées un cylindre épais, soutenu par une ficelle roulée sur une poulie : au signal donné on baissait le cylindre.

Embraiser un décor était d'un bel effet ; mais Sabattini conseille de ne pas employer ce moyen à cause du danger d'incendie ; il fallait prendre de la vieille toile usée & souple, la tremper dans une eau préparée (un liquide inflammable), en couvrir la surface de la maifonnerte (casa) à incendier, puis un homme caché derrière mettait le feu. Sabattini indique le moyen de remédier aux dangers de l'incendie en préparant ses décors avec des couleurs « à la terre, ou au plâtre » ; les bois ou toiles ainsi peints ne s'enflammaient que fort difficilement.

Le livre de Sabattini donne encore la manière de faire tourner tout ou partie du ciel, au moyen de grandes roues dentelées, de faire varier les couleurs des objets ou des per-

fonnes, de faire apparaître des monstres vomissant de l'eau par les narines & de fabriquer des fontaines jetant, pendant tout un acte, des cascades d'eau véritable.

Il y avait de nombreux appareils pour faire descendre les personnages du ciel ou leur faire traverser l'espace; quelques-uns ne paraissent pas sans danger. Le passage d'une coulisse à une autre, par un mouvement parallèle au public, était peu de chose. La descente perpendiculaire avait lieu au moyen d'un treuil & d'une poulie placés derrière la scène; en dehors, du côté des spectateurs, était une poulie soutenue par une traverse, au bout de laquelle on disposait le nuage ou l'ornementation qui devaient soutenir l'artiste. Mais déposer, du ciel sur la terre, un ou plusieurs personnages était plus compliqué; un treuil, avec poulie dans le haut, faisait encore mouvoir le mécanisme, & ce dernier se composait d'une longue tige verticale se mouvant sur un axe placé dans le plancher de la scène; cette tige était munie à sa partie inférieure d'une masse de plomb; quand on voulait faire descendre l'appareil placé en l'air, on soulevait la tige par sa partie à contre-poids, on la lâchait doucement au contraire quand on voulait faire remonter les personnages à leur place primitive. L'évolution se faisait dans un quart de cercle & la rupture de la tige était à craindre; une particularité curieuse de ce mécanisme, c'est qu'il demandait beaucoup de place non en largeur, mais en longueur; il convint donc parfaitement aux salles longues & étroites du règne de Louis XIV, mais tomba en désuétude au siècle suivant quand la scène devint plus large & relativement moins profonde. Le système de ce contre-poids avec évolution dans un quart de cercle explique des effets très-simples mais très-surprenants qu'applaudit bien fort la cour de Louis XIV, par exemple: la descente d'un Amour du fond de la scène jusqu'au milieu du parterre; l'allongement proportionnel de la tige suffisait parfaitement à produire cette petite merveille.

On possédait aussi des machines avec armature en fer se divisant en trois parties & se resserrant en une seule; d'autres, se développant peu à peu pour aider à la perspective. Des

chapelets de nuages cachaient le plus souvent les ressorts, mais parfois on possédait un mécanisme déposé, des frises sur la scène, d'un seul coup, un personnage sans qu'il fût entouré d'aucune nuée, et de manière à ce qu'en touchant le sol il pût se mettre immédiatement à danser & à jouer; ce mécanisme était le même que pour les appareils à nuages, mais la légèreté devait en être cependant assez adroitement calculée pour que le tout fût masqué par la seule épaisseur de l'artiste. C'était déjà le commencement des armatures de fer employées de nos jours pour les tableaux vivants.

Lors des apparitions dans le ciel, les scènes se superposent aux scènes & les figurants sont si nombreux qu'on pourrait penser que les planchers supplémentaires étaient plus utiles que le plancher ordinaire. C'était le grand art du machiniste de soutenir & d'enlever beaucoup de monde; & Vigarini ne manqua pas de prouver son habileté lors de l'ouverture de la salle des Machines aux Tuileries, en 1662, avec l'*Ercole amante* — le prologue d'*Amphytrion* lui-même offre un exemple, & comme un écho affaibli, de ces habitudes des appareils à nuages transportées dans la comédie. Aussi les contre-poids étaient chose importante, & le registre de Lagrange indique que la *Toison d'or* a nécessité l'achat de 1500 livres de plomb pour contre-poids, & *Andromède* celui de 2,200 livres.

Les machines, les « mécaniques » comme on disait alors, se composaient le plus souvent de chars, nuages, tritons, chevaux marins (comme dans le *Palais d'Alcine*, lors des *Fêtes de l'Île Enchantée*); on voyait aussi des glaçons flottants, des oiseaux gigantesques, par exemple un paon formant gondole avec trois ou quatre personnages assis sur la queue épanouie en éventail & relevée en poupe.

Les appareils employés dans les cortèges, fêtes & intermèdes, passèrent tout naturellement au théâtre & l'artiste qui fit le plus par son imagination pour varier le modèle de ces « mécaniques » parfois ingénieuses, fut Callot; les études qu'il avait faites de 1608 à 1622 soit à Rome, soit à Florence, à la cour du

grand duc Cosme, sous la direction de Parigi & Tempesta, avaient ouvert son esprit à tous les perfectionnements de la pompe théâtrale. Son œuvre offre quelques exemples curieux.

Lors de l'entrée à Florence du prince d'Urbin, on voyait Atlas portant le monde sur ses épaules ; au-dessus était une nymphe, & le char qui portait la machine, traîné par quatre chevaux, était accompagné par des géants. Le char de l'Amour se présentait d'abord sous la forme d'un amas de nuages ; puis il s'entr'ouvrait ; dans le haut étaient groupés des petits Amours, au-dessous, les trois Grâces, à peine couvertes d'un léger voile ; accompagnaient la Paix s'imposant aux combattants (il s'agit fait du *Tournoi de l'Amour*). — Derrière venait le char de la mer ; neuf tritons nageaient dans un vaste bassin, & au-dessus d'un temple en coraux & en madrépores, trônait Thétys, étendue en tableau vivant dans une conque élégante.

Ce fut le beau temps des machines. D'autres gravures de Callot montrent : un cygne, monté par un Amour, & menant à sa suite une salamandre roulant sur des flammes & chargée de douze héros, — La forge de Vulcain traînée par des monstres marins, — Arion sur un énorme dauphin, & jouant du luth.

On trouve encore dans *l'Art de fabriquer les théâtres* l'apothéose finale avec roues brillantes & concentriques tournant les unes dans les autres & en sens inverse ; & ce livre indique la manière de faire apparaître les fantômes, de les faire grandir & diminuer. Mais ce dernier moyen de fantastique nous paraît assez maigrement réussi ; le fantôme ne pouvait guère s'éloigner de la coulisse & prêtait peu à l'illusion.

Si l'on combine en imagination les ressources indiquées par Sabbatini avec les décors que les anciens dessins nous ont conservés, on peut recomposer des effets pittoresques ; il y a, sauf peut-être la dimension, les mêmes éléments de succès que dans les théâtres modernes. Burnaccini, décorateur célèbre, a laissé aussi quelques vues de théâtre d'un style assez remarquable ; ces dessins peuvent compléter les indications de Sabbatini. On y remarque, par exemple : Un palais de la Guerre,

fait d'une enfilade de guerriers à cheval, entourés de panoplies énormes ; — Une ville antique assiégée, avec ses tours & ses remparts à demi ruinés, avec ses éléphants de bataille, avec ses machines d'attaque & de défense ; — Un enlèvement des Sabines (destiné à nous ne savons quelle pièce). Le décor représente une place d'un style antique tout à fait de fantaisie qui ressemble à la place Saint-Marc avec les Procuraties tout autour ; il y a eu fête ; des femmes font à toutes les fenêtres qui sont pavoisées, décorées de tentes, garnies de tapisseries ; des soldats romains s'emparent des Sabines qui dansaient avec eux ; l'action est vive, les poses sont variées & les personnages innombrables ; on sent dans les décorateurs de ce temps un tempérament nourri à la grande école des maîtres italiens.

Parmi les gravures que nous avons examinées, un sujet surtout nous a semblé original ; il peut être attribué à Torelli & doit remonter au temps de la *Finta Piazza* ; peut-être était-ce un projet pour le premier décor de cette pièce avant qu'on ne lui substituât la vue de Paris prise du Louvre ? La scène représente un port ; à droite & à gauche sont deux tours, la ville est au fond ; des escaliers bordent les quais & les galères sont rangées vis-à-vis des maisons. Au deuxième plan, & haut comme toute la scène, est le colosse de Rhodes, jambe déci, jambe delà, tenant dans une de ses mains, placée au niveau de son épaule, le vase qui lui servait de torche. Au milieu, & paraissant toutes petites à côté des jambes formidables du colosse sous lesquelles elles passent, apparaissent Thétis & Vénus (ou la Fortune) ; toutes deux sont portées sur des conques sortant de l'onde & sont représentées complètement nues. Ce décor, d'un grand effet, rapproché de certains chars de Callot, prouverait que le xvii^e siècle connaissait les tableaux vivants ; un autre dessin montre au reste Vénus n'ayant pour vêtement, selon la tradition, qu'une étroite ceinture & un manteau que le vent gonfle & rejette derrière elle.

Malgré l'exubérance d'imagination des dessinateurs deux faits semblent certains; c'est d'abord que le même décor servait souvent à plusieurs pièces & que nos ancêtres, plus aîsés à satisfaire que nous, ne murmuraient pas de cet usage— puis ensuite, c'est que le parallélisme régnait en maître dans l'art théâtral; comme en architecture, la manie du pendant régularisait les points de vue, les perspectives, les groupes; cet équilibre calculé est monotone & si peu déguisé, que l'examen des décors de ce temps cause, au bout de quelques heures, une lassitude extraordinaire.



CHAPITRE V

Mazarin, les comédiens italiens & la Fronde.

L'ORFEO & L'ORPHÉE (1647).

MALGRÉ les murmures de ses adversaires politiques, Mazarin continua de faire représenter quelques drames lyriques par les artistes qu'il avait fait venir d'Italie. La Fronde avait commencé à agiter Paris ; mais au milieu des troubles, les plaisirs n'étaient pas oubliés.

Les Italiens faisaient les frais de toutes les fêtes ; on appelait alors leurs pièces des comédies en musique, & ce genre était si peu conforme aux tendances de l'esprit français que les assistants pour la plupart goûtèrent d'abord peu ce spectacle ; les observations de quelques contemporains en font la preuve. Mme de Motteville, entr'autres, s'exprime ainsi : « Ceux qui s'y » connaissent les estiment fort (les Italiens) ; pour moi je trouve » que la longueur du spectacle diminue fort le plaisir.... & que » les vers naïvement répétés.... touchent plus les esprits que le » chant ne délecte les oreilles. » — « Le mardi gras de cette » année (1646), la reine fit représenter une de ses comédies » en musique dans la petite salle du Palais-Royal..... Nous » n'étions que vingt ou trente personnes dans ce lieu, & nous » y pensâmes mourir de froid & d'ennui. »

Mazarin & ceux qui partageaient les goûts ne se découragèrent cependant pas : & dans l'hiver de 1647 il se produisit encore une recrudescence dans les goûts de spectacle de la Cour : le confesseur de la reine, qui avait su que pendant son deuil elle s'était cachée pour aller à la comédie, avait, en 1646, blâmé ces tendances mondaines. Alors qu'elles s'affichaient ouvertement, il renouvela ses censures ; car ce n'étaient que fêtes au Palais-Royal, la reine allait publiquement au théâtre & y menait le jeune roi. Pour échapper à cette opposition religieuse, la reine fit consulter plusieurs évêques, & devant le désir de la souveraine on déclara que si la comédie était vertueuse, il n'y avait aucun mal à y assister ; les spectacles continuèrent donc & l'obstacle qu'on avait tenté de leur opposer ne servit qu'à leur donner plus de prix. Aussi, pendant quelques années, de 1647 à 1650, les représentations théâtrales se succédèrent-elles à la Cour, interrompues passagèrement par deux seules causes : les péripéties de la guerre civile, & la petite vérole qui mit en danger les jours du jeune Louis XIV.

Parmi les comédies jouées à cette époque, l'*Orfeo* & l'*Orphée* font celles qui fournissent les détails les plus intéressants, puis ensuite vint *Andromède* — ce seront les trois œuvres dont nous nous occuperons.

Il y eut deux *Orphée*. — L'un, avec paroles italiennes & une musique fort importante, fut joué à la Cour. — L'autre, avec paroles françaises, fut représenté sur le théâtre du Marais. Tous deux avaient une mise en scène riche & compliquée. Les principales éditions de chacune de ces pièces sont les suivantes :

Pour l'*Orfeo* :

1^o *Orphée*, tragi-comédie en musique — 1647. In-4^o imprimé chez Cramoisy. C'est une simple analyse de la publication suivante.

2^o La représentation naguère faite devant Leurs Majestés dans le Palais-Royal de la tragi-comédie d'*Orphée* en musique

& vers italiens, avec les merveilleux changements de théâtre, les autres machines & inventions jusqu'à présent inconnus à la France, au Bureau d'adresse. 8 mars 1647. (Les vers italiens de cet *Orfeo* ont été attribués à l'abbé Perrin.)

Pour l'*Orphée*:

10 Dessin du poëme & des superbes machines du *mariage d'Orphée & d'Eurydice* qui se représentera sur le théâtre du Marais par les comédiens entretenus par Leurs Majestés. Chez Baudry, 1647, in-4°. (C'est l'explication abrégée de la pièce suivante);

20 La *grande journée des Machines* ou le *mariage d'Orphée & d'Eurydice*. — Chez Toussaint Quinet, 1648. In-4°. (Les paroles françaises de cet *Orphée* étaient de Chapoton.)

Il y a entre les deux livrets identité de sujet, mais aussi de nombreuses différences; tout semble bien indiquer qu'il y a là deux œuvres distinctes. L'*Orphée* joué sur le théâtre du Marais nous paraît avoir été une imitation française dirigée contre les idées italiennes de Mazarin.

Il y a au reste certaines obscurités à propos de l'*Orphée* & de l'*Orfeo*, à ce point que la plupart du temps on en a fait une seule & même chose; on a varié sur les dates de leurs représentations. Quant à l'*Orfeo*, il ne peut y avoir de doute, le compte-rendu ou plutôt le programme de Renaudot étant du 8 mars 1647; l'*Orphée* de Chapoton dut suivre de près, & son succès fut plus franc, car en 1662 on le reprit au théâtre du Marais, pendant que sur la scène des Tuileries, dans la salle des Machines, on jouait encore un autre *Orphée*. L'*Orfeo* de Mazarin eut peu de succès; *Andromède* fut commandée à Corneille pour en utiliser les décors dès les premiers mois de l'année 1647; mais par suite de divers tiraillements, *Andromède* ne fut représentée qu'en 1650; il semble qu'entre les deux époques Mazarin, acharné à produire ses Italiens, ait essayé en 1646 & 1649 des représentations nouvelles de l'*Orfeo*; car ce fut à cette époque que les mazarinades parlèrent le plus de cette pièce, dont la

première représentation avait eu lieu à la fin des jours gras de l'année 1647.

Ce jour-là « le cardinal Mazarin donna un grand régal à » la Cour... c'était une comédie à machines & en musique à » la mode d'Italie, qui fut belle, & qui nous parut une » chose extraordinaire & royale. »

Ces mots de M^{me} de Motteville sont louangeurs, & son avis, après ce que nous en avons rapporté plus haut, ne peut être suspect. « Il avait fait venir les musiciens de Rome » avec de grands foins, et le machiniste aussi, qui était un » homme de grande réputation pour ces sortes de spectacles. » Les habits en furent magnifiques, & l'appareil tout de » même forte. Les mondains s'en divertirent, les dévots en » murmurèrent. »

Le temps avait en effet manqué; le cardinal & le duc d'Orléans pressaient la reine pour qu'on ne jouât l'*Orfeo* que pendant le carême: mais celle-ci, voulant à la fois satisfaire ses plaisirs & son confesseur, tint bon pour que la représentation eût lieu pendant le carnaval. Elle fut cependant fort dépitée parce que, malgré la hâte apportée, la première représentation n'eut lieu que le samedi gras & qu'elle commença tard dans la soirée. Or, la reine, ayant l'habitude de communier le dimanche au matin, désirant ne pas manquer à cet usage & ne pas blesser cependant le cardinal, quitta la comédie à moitié & se retira chez elle de manière à « prier Dieu, se coucher & souper à l'heure qui convenoit. » Le lendemain soir, dimanche gras, l'*Orfeo* fut joué une seconde fois et la Reine assista jusqu'au bout à la représentation. Au milieu de mille petites intrigues de Cour, le maréchal de Grammont & le duc de Mortemart entr'autres, firent de l'*Orfeo* des louanges si outrées, qu'elles nuisirent plutôt qu'elles ne servirent à son succès.

Le lundi gras de cette même année marqua dans la vie théâtrale du jeune roi Louis XIV; il y eut bal dans la salle du spectacle; c'était celle où avait été représentée *Mirame* ;

le théâtre se métamorphosait avec rapidité. La salle de danse « était dorée, et faite par grands cadres avec des tableaux » peints en perspective, qui étaient un agréable objet à ceux « qui occupaient l'amphithéâtre. »

Les sièges et les carreaux n'étaient pas apportés par des laquais ; ils montaient seuls du dessous ; & dans le haut de la salle il y avait un trône de toile d'or & d'argent ; « quatre » grands chandeliers (candélabres) de cristal éclairaient cette « salle qui paroïssoit un véritable enchantement, & qui, dans » nos jours, nous représentoit le siècle d'Urgande & d'Ar-mide. » Ce fut dans ce milieu enchanté que Louis XIV, âgé de huit ans, dansa pour la première fois avec une grâce parfaite ; il était vêtu de satin noir brodé d'or & d'argent, & ses longs cheveux blonds tombaient sur ses épaules en grosses boucles. Le succès que, dans cette soirée, obtint sa belle chevelure, fut peut-être ce qui fit que, ne voulant pas renoncer plus tard à cet ornement, le grand roi imposa à ses courtisans des perruques si outrageusement bouclées.

Le mardi gras on joua encore l'*Orfeo* — « on joua encore la comédie. » — Car c'est une chose à noter qu'il est fort rare que l'on donne les titres des pièces représentées à la Cour ; elles semblent n'en pas avoir encore ; c'est simplement : « la comédie. » — Le nom ne vient que plus tard ; parfois, comme on le peut voir pour quelques pièces de Molière, le titre venu après la représentation de la Cour, n'est pas encore celui qui nous a été transmis,

La description de l'*Orfeo* dans le numéro du Bureau d'adresse du 8 mars est d'un ampoulé sans pareil : « La » France avait jusqu'alors une poésie supérieure, mais ses » décors, ses machines, étaient inférieurs à ceux de l'étran- » ger ; cela n'étoit plus, & la preuve en avoit été vue au » Palais-Royal. » On y jouait les *Aventures d'Orphée*, en- » richies « d'une continuelle musique d'instruments & de » voix. » (Chose qui ne peut s'appliquer à l'*Orphée* de Chapoton.)

Les effets de mise en scène les plus brillants de l'*Orfeo* (nous nous sommes occupés du scénario & de la musique dans les *Origines de l'Opéra*), étaient au 1^{er} acte, le festin des noces d'Orphée et d'Eurydice; là avait lieu le ballet des nymphes de l'hyménée, ballet dansé avec des torches enflammées qui servaient à « rendre les figures plus agréables & » plus faciles à remarquer de loin. » Tout à coup les torches s'éteignaient d'elles-mêmes et semblaient présager un malheur.

Au 2^e acte, l'Amour venait prévenir Orphée que sa mère Vénus voulait lui ravir Eurydice pour son fils Aristée; Vénus, survenant pendant la confidence, voulait saisir l'Amour pour le punir, mais l'enfant, » par un artifice admirable, » s'échappait de ses mains & s'envolait. C'était dans cet acte, au milieu d'un ballet de dryades, dansant avec accompagnement de castagnettes, qu'Eurydice, dansant aussi, était mordue par un serpent et mourait sur le théâtre.

Venait ensuite le palais d'Apollon avec des jardins splendides; le dieu, placé dans le haut de la scène, se désespère de ne pas être descendu à temps pour sauver Eurydice; la machine sur laquelle il était placé s'abaisse alors peu à peu, en parcourant le zodiaque; les jardins s'illuminent à perte de vue. L'effet était si beau que Leurs Majestés, les princes, tous les assistants, poussèrent des acclamations; on eût dit une pluie « d'or, d'escarboucles & de brillants » tant le char d'Apollon était enrichi de pierreries. — « L'artifice de la » machine qui le faisait en même temps descendre du ciel & » biaiser par ses douze maisons, rendait croyable ce que l'antiquité romaine nous raconte de ce ciel de Marcus Scaurus, » dans lequel il voyoit lever sur sa tête et coucher sous ses » pieds le soleil. » Les machines surprenantes étaient inventées par Torelli, qui avait été aidé dans les décors par le peintre Guillerié & son élève Coypel.

Le 3^e & dernier acte représentait un désert affreux; les Parques engageaient Orphée à descendre aux enfers; Eury-

dice apparaissait en outre & poursuivait Aristée qui devenait son de terreur. Junon, favorable aux époux, envoyait aux enfers la Jalouſie, afin de perſuader à Proſerpine de ne pas garder près de Pluton une morte auſſi gracieuſe qu'Eurydice.

L'enfer préſentait d'abord une vaſte ſolitude ſilencieuſe; mais aux accents d'Orphée tous les démons entraient en danſe : « Ils apparaiſſaient ſous la forme de bucentaures, de » hiboux, de tortues, d'eſcargots, & de pluſieurs autres ani- » maux eſtranges & monſtres les plus hideux que les poètes » & les peintres ſeignent habiter ces lieux-là. » Renaudot a l'air aſſez tiède pour l'enfer de l'*Orfeo* & ne ſe répand pas en louanges comme nous verrons qu'il fut fait pour l'enfer de Chapoton.

Comme Junon l'avait déſiré, Eurydice eſt rendue à ſon époux; mais elle revient peu après aux Champs-Élyſées; Caron raconte, en chantant, la ſcène de la ſéparation irrévo- cable des époux. L'on retrouve enſuite Orphée dans une demeure antique où il attendrit tous les animaux; l'on voyait alors des lions, des panthères, & autres bêtes furieuſes venir fauter autour de lui.

Le dernier décor repréſentait un bocage ſur le bord de la mer; Vénus, apparaiſſant ſur une conque marine, excitait la colère des bacchantes qui, après un ballet, maſſacraient Orphée. Jupiter, dans une gloire, l'enlevait alors & le plaçait avec Eurydice au nombre des habitants de l'Olympe.

« Voilà, dit en terminant le programme, *en attendant* » *qu'une muſe héroïque l'habil- le mieux à la françoise,* » le ſidèle rapport de ce qui ſ'eſt paſſé. » Ces mots ſoulignés ne ſemblent-ils pas indiquer une imitation, une œuvre ſur *Orphée* promiſe au public, & ne ſont-ils pas alluſion ſoit à l'*Orphée* de Chapoton, ſoit à celui qui fut joué à la Cour en 1662. Ce récit du Bureau d'adreſſe ſe rapporte à la troi- ſième fois que fut joué l'*Orfeo*, ſoit le mardi gras de l'année 1647, car le narrateur ajoute que le roi aſſiſta à cette repré-

fentation bien qu'il fût fatigué du bal de la veille « auquel il » fit tant de merveilles de sa personne royale que chacun lui » donna le prix de la danse. »

Ce qui nous porte à penser que l'*Orphée* de Chapoton fut une imitation de l'*Orfeo*, c'est que le prologue, imprimé comme nous l'avons dit chez Baudry en 1647, au mois de décembre, offre une analyse de cette œuvre « *qui va paraître* » sur la scène française, afin que ceux qui ne pourront y assister puissent au moins « en voir sur le papier la superbe peinture. » Dix mois s'étaient donc écoulés depuis la première représentation et la quasi-chute de l'*Orfeo* ; il est possible que la rancune politique ait cherché à blesser le cardinal dans les petites choses en faisant réussir un sujet qui avait échoué devant les courtisans.

Les comédiens du Marais avaient fait fabriquer, pour cette circonstance, les machines « les plus belles & les plus extraordinaires » que l'artifice des siècles présents & passés puisse inventer. Les curieux qui se rendront au spectacle, dit la réclame que nous citons, verront « des dieux descendre sur la terre, » — des « divinités voguer dans le vague de l'air, — le » soleil rouler sur son zodiaque, — les furies errer dans leurs » cavernes, — des dryades courir dans les bois, — des bachantes métamorphosées en arbres, — des serpents ramper, — des animaux marcher, — la terre s'ouvrir, — l'enfer paraître, — & l'agréable diversité des plaines, des déserts, des » rochers, des montagnes & des fleuves, disputer avec la nature » pour tromper agréablement la vue des spectateurs. » On voit par ces quelques lignes que nos pères entendaient déjà assez bien l'annonce & la réclame. La dixième partie de ce que le programme promettait eût suffi pour attirer le public.

Dans le premier acte, après le lever rapide de la toile, on apercevait une forêt ; le ciel couvert de nuages mouvants était secoué par une forte tempête ; Junon apparaissait au milieu des éclairs ; sa présence calmait l'orage & des nuées se développaient pour la déposer sur la scène. A sa voix, l'Envie mon-

taît des dessous, couchée sur un lit de lézards & d'aspics « dont » elle fait sa nourriture habituelle » ; l'Envie portait un costume entièrement fait de reptiles s'agitant & secouant la tête.

Le deuxième acte offrait la vue d'un jardin superbe, avec de longues allées bordées de charmilles & de fontaines ; c'était là, lors des fêtes de son mariage, qu'Eurydice était piquée par un serpent. Orphée invoque alors Apollon ; l'horizon rougit, le soleil apparaît traîné par ses quatre chevaux qui marchent sur le zodiaque. Après avoir calmé la douleur d'Orphée en lui promettant qu'il retrouvera Eurydice, il remonte sur son char, « crève » la nue, & fait apparaître au ciel son palais lumineux, brillant des couleurs de tous les « métaux & de tous » les minéraux ; ce décor surpassait l'idée de tout ce que l'on » peut imaginer de beau. » En même temps qu'Apollon se montrait dans les airs, sous l'influence de la chaleur, une magnifique allée de fleurs surgissait du sol.

Le troisième acte comprenait, dans un décor représentant l'entrée du Ténare, avec d'horribles rochers, une longue scène avec Caron.

Le quatrième acte se passait en enfer ; le décorateur semblait avoir attaché la plus grande importance à ce décor qui, il nous a semblé, avait été le point faible de *l'Orfeo* ; nous laissons la parole au libraire : Décrire un pareil décor est impossible & le lecteur doit chercher à comprendre avec son imagination quelle « fera cette décoration de l'enfer, où l'on verra » tout d'un coup le théâtre couvert de flammes depuis un » bout jusques à l'autre, qui, ne disparaissant pas comme un » éclair, dureront autant que la scène durera. Le haut même » du théâtre qui représentait le ciel auparavant, ne paroîtra » plus qu'un assemblage de cent couleurs funestes, dont le » triste mélange & le mouvement en effonnant les spectateurs les laisseront dans une admiration profonde.»

Cette description pompeuse, par l'insistance qu'elle apporte, vers la fin à indiquer que le haut même du théâtre changera, donne ce renseignement curieux, justifié au reste par les gra-

vures du temps, que souvent la toile du fond variait, mais que le ciel & les montants restaient les mêmes depuis le commencement de la soirée jusqu'à la fin.

Le cinquième acte comprenait deux tableaux ; un site champêtre d'abord, puis à la suite d'un « merveilleux changement » un vaste vallon, entrecoupé de forêts, d'une puissante perspective. Orphée y était assis sur le mont Rhodope, les arbres, les rochers, les animaux, viennent autour de lui attirés par ses plaintes ; les bacchantes l'attaquent, d'abord avec des pierres ; puis elles se jettent sur lui & le massacrent. Jupiter apparaît alors & par « une machine surprenante & subtile » il change en arbres les bacchantes & emporte au ciel Orphée & Eurydice.

Le sieur Buffequin était l'inventeur de ces merveilleuses mécaniques employées dans l'*Orphée* français, qui a moins d'emphase & est plus courte que la pièce italienne ; mais deux grandes différences existent entre les deux œuvres : une musique continuelle soutenait l'*Orfeo*, & l'*Orphée* de Chapoton n'avait pas de ballets. Ce dernier était déclamé & ne contenait en fait de musique, que trois ou quatre morceaux chantés par Orphée & Eurydice qui devaient à la fois, comme nos artistes de l'Opéra-Comique, parler & chanter. La différence de la poésie déclamée & de la poésie chantée est indiquée dans le livret par une impression différente ; toute la pièce est imprimée en caractères italiques, les couplets & les stances seuls sont en caractères romains. Cambert passe pour avoir fait la musique de ces quelques rares morceaux de l'*Orphée* de Chapoton.

Nous n'avons trouvé autant dire aucun renseignement sur les costumes de l'*Orfeo* & sur ceux de l'*Orphée*. Le seul document que nous ayons rencontré est une gravure mise en tête de l'*Orphée*, in-10, publié en 1648, chez T. Quinet (*Orphée* de Chapoton), & qui peut-être ne retrace que très-indirectement les costumes portés par les artistes. Dans cette gravure, Orphée & Eurydice sont assis ; tous deux ont les cheveux

épars & portent sur la tête de lourdes couronnes de laurier. Eurydice est vêtue d'un ample manteau, laissant à découvert une partie de la poitrine & des épaules; Orphée a aussi une vaste tunique relevée au-dessus des genoux; il a les jambes nues, chaussées de brodequins à l'antique, hauts & fort ornés.

Nous ne savons si c'est à la chute de l'*Orfeo* ou au succès de l'*Orphée* qu'il faut attribuer l'importance que quelques mazarinades attachèrent à cette fable; mais, dans l'intention évidente d'être hostile à Mazarin, plusieurs pièces de ce temps parlent d'*Orphée*, donnent des détails sur les sommes dépensées pour sa représentation, & font des parodies parfois assez gaies, où la fantaisie trouve évidemment son compte, mais où doivent aussi se rencontrer quelques traits se rapportant aux effets vus en scène. Nous citons quelques courts fragments de ces pièces intéressant notre sujet.

Une mazarinade, imprimée le 18 mai 1649, dit d'abord que l'« *Orphée* a tant paru dans le sérieux qu'il peut donner curiosité de le voir dans le burlesque; » la poésie ridicule commence là où Orphée attendrit par ses chants les bêtes & les objets inanimés; l'auteur se moque des longues tirades & des effets scéniques:

.
Tout dance aux sons de ce concert,
Voyez-vous ce roc qui dandine....

.
Ces vieux pins à branches pourries
Veulent dancer les canaries :
Aussi dancent les arbrisseaux,
Les taillis ballent par faïsseaux ;
La fouche que la lyre attire
Suit le tronc qui tire à la lyre,
L'herbe fait voir à frétiller
Qu'un fredon la faisait chatouiller

.
*Et vous, champignons, potirons,
 Qui sautez sur un pié, tous ronds,
 Venez vous payer en gambades
 Ce ravissant donneur d'aubades....*

Suit une énumération qui embrasse toute la nature; il y a évidemment exagération, mais les objets qui s'agitaient en scène étaient innombrables, singuliers, & si Orphée avait eu l'idée

*De les faire dancier en foire,
 Il auroit plus gagnè de sous
 Qu'Aubervilliers ne vend de chous.*

Cette mazarinade, qui semble pouvoir être attribuée à Scarron, tire, suivant l'usage de cet auteur, son caractère comique du rapprochement rapide d'objets poétiques avec les choses les plus vulgaires de la vie de chaque jour.

Une autre mazarinade, à peu près de la même époque, parodie la grande tirade d'Orphée après qu'Eurydice est retournée aux enfers; l'équivoque, souvent ordurière, y abonde; Orphée se tait enfin, quand il

*Eust plus geint & plus soupiré
 Qu'un vieux soufflet d'orgue ou de forge.*

Le dernier mot de cette mazarinade indique que l'auteur, sans nommer l'*Orfeo* protégé par le cardinal, a voulu faire une parodie à côté dont la plupart des traits moqueurs devaient porter.

En 1651, le 11 mars, on rappelait encore la chute de la comédie lyrique du cardinal; on lui disait :

*On le tient inventeur.....

 ... de ce cher ballet,*

Ce beau mais malheureux Orphée,
Ou pour mieux parler, ce Morphée,
Puisque tant de monde y dormit.

Enfin (nous citerons encore cet exemple), un autre pamphlet en prose du 7 août 1652, dit que Mazarin renchérit encore sur le luxe général « en ne se contentant pas du superbe salon que le cardinal de Richelieu avoit fait bâtir pour ses comédies, mais en le faisant rompre en partie pour donner place aux immenses machines de cette enuoyeuse comédie (*Orfeo*) qui cousta cinq cens mille francs au roy de l'argent du peuple. » (On dit même plus d'un million.) C'était beaucoup d'argent, & il ne faut pas s'étonner que Mazarin ait cherché à utiliser avec *Andromède*, les décors fabriqués & coûteux. La pièce de Corneille, composée rapidement dans ce but, ne fut cependant représentée qu'au mois de février 1650 sur le théâtre du Petit-Bourbon; tour à tour le Père Vincent, confesseur de la reine, les événements politiques, la maladie du roi, avaient occasionné quelques retards. Courart, dans ses *Lettres familières*, en parle déjà le 20 décembre 1647. « On préparoit, dit-il, force machines au Palais Cardinal, pour représenter, ce carnaval, une comédie en musique, dont M. Corneille a fait les paroles : il avoit pris *Andromède* pour sujet, & je crois qu'il l'eust mieux traité à notre mode que les Italiens. Mais depuis la guérison du roy, monseigneur Vincent a dégoûté la reine de ces divertissements... » Cependant, ajoute-t-il, on joue, on s'amuse.... « Mais je crains que le printemps ne vous fasse voir de nouvelles tragédies, sur le grand théâtre, où il y a déjà eu tant de sang répandu. »

Bien que cette adaptation du génie de Corneille à quelques accessoires que l'on voulait utiliser semble extraordinaire, il est à propos de remarquer que ce ne fut pas le seul exemple qui se produisit d'une pièce composée pour faire servir quelque décor; *Psyché*, par exemple, fut, dit-on, commandée à

Molière, afin d'utiliser un enfer célèbre, que le garde-meuble du roi Louis XIV avait en magasin.

Au reste, par une étrange versatilité dans le caractère du public, à laquelle le nom de Corneille ne fut peut-être pas étranger, *Andromède* réussit par les mêmes machines qui n'avaient pas sauvé *Orfeo* du naufrage.

La *Gazette de France* du 18 février 1650, qui rend compte de la représentation, déclare que les Grecs, les Romains sont furpassés, que les miracles des prêtres égyptiens ne sont rien en comparaison des merveilles d'*Andromède*. Pour la première fois, dit-elle, chaque rôle était joué par *un artiste différent*, au contraire de ce qui arrivait souvent, c'est-à-dire qu'un artiste jouait à la fois plusieurs rôles, usage qui nuisait à l'illusion. Le machiniste Torelli voyait enfin les troubles apaisés lui préparer un horizon tranquille; ses « mécaniques » plurent tant au public, que quelques amateurs, ancêtres de ceux de nos contemporains qui virent cent fois la *Belle Hélène*, y retournèrent jusqu'à douze fois de suite.

Dans le prologue, qui se passait dans un bois borné par de hautes montagnes, on voyait la muse du roi si bien enlevée sur un char, que devant cette « merveille, on ne pourroit » l'imputer qu'à un art magique, si l'on ne savoit que rien « d'illicite ne sauroit s'allier avec la piété du roi. » Les montagnes s'abaissaient peu à peu pour laisser voir le décor du 1^{er} acte: une place publique sur laquelle se trouve le palais de Céphée; il y a là abondance singulière de monuments antiques, colonnades, temples, rotondes, mais tous d'un goût tellement banal qu'on les croirait fortis d'une méthode élémentaire d'architecture. Cassiope, mère d'Andromède, avec ses filles d'honneur, « vêtues de brocatel, couvertes de grands » clinquants » raconte à Persée ses craintes; on doit livrer au monstre marin une jeune fille, & au moment où elle parle le fort décide quelle fera la victime. Pour se rendre les dieux favorables elle sacrifie à Vénus; la déesse montre, son étoile apparaît d'abord comme un point lumineux qui grossit

peu à peu; Vénus est assise au milieu; l'astre se détache du « corps de son ciel, » la mécanique se développe & dépose la déesse sur le bord du théâtre. Cette fois Vénus n'est pas représentée nue comme dans le dessin de Torelli que nous avons cité plus haut; elle est vêtue à la mode de 1650. Les costumes des autres personnages se ressentent encore au reste de ceux de *Mirame*; les hommes portent le luxueux baudrier, les longs cheveux bouclés, la cuirasse & le casque empanaché. Les dames sont toutes habillées comme Vénus, & l'effet est très-singulier, lorsqu'au milieu du jardin royal, formant le décor du 2^e acte, Andromède est enlevée par les vents; cette dame de la cour, soutenue dans les airs par deux génies ornés de grandes ailes de libellules, est de l'aspect le plus curieux. L'enlèvement de l'héroïne a lieu parce que Andromède a été désignée par le sort; sa famille refuse de la livrer; le ciel s'obscurcit & au milieu du tonnerre & des éclairs, Eole & les vents fondent sur Andromède, la saisissent & l'emportent; Phinée qui veut la défendre est renversé par la foudre. Le théâtre s'éclaire ensuite peu à peu. Ce décor du jardin royal était orné de cariatides & de fontaines, & au milieu de la scène était un berceau d'arbustes placés dans de grands vases de faïence; nous verrons ce genre d'ornementation souvent employé à la cour. Mais le beau palais disparaît tout d'un coup sous les eaux qui l'envahissent, les flots se heurtent le long des hautes murailles de rochers qui les resserrent; au fond, la mer s'étend à l'infini.

Dans le ciel apparaît alors Andromède portée par les vents qui l'ont saisie; ils descendent & l'enchaînent au rivage; le monstre arrive à son tour, remuant « chacune des parties de » son corps, & paraissant de grandeurs diverses à mesure qu'il approche; » il va dévorer la captive quand Persée, monté sur son cheval ailé, ordonne aux vents de délivrer Andromède & de la reconduire dans son palais. Les vents obéissent, le groupe s'élève & disparaît de nouveau dans les airs, tandis que Persée caracole à droite & à gauche pour faire

bien apprécier l'adresse du machiniste, organisateur de tant de merveilles nouvelles. Neptune sort alors de l'eau avec ses néréides ; sur son ordre la mer se gonfle, attaque les rochers sur lesquels a été attachée Andromède ; ils s'écroulent, & un magnifique palais apparaît pour encadrer le 4^e acte.

Une colonnade ornée de statues compose ce décor, au-dessus duquel Junon se promène dans son char attelé de deux paons ; elle tourne & « vire à droite & à gauche. » Mais cet acte ne semblait rien à côté du tableau mouvementé & à grand effet qui l'avait précédé.

Quant au dernier décor, il représentait le temple de Jupiter ; Mercure accomplissait ses fonctions de messager en montant & en descendant du ciel sur la terre. Jupiter consentait à quitter pour quelques instants son palais céleste pour protéger Persée & faire que Phinée, auquel s'intéresse Junon, renonce à Andromède ; son char rencontrait sur terre ceux de Neptune & de Junon. La concorde établie, le roi & Persée, la reine & Andromède, prenaient place sur les machines à côté de leurs protecteurs, & tous montaient vers l'Olympe afin de célébrer les fêtes du mariage.

Il y avait dans cette représentation des effets qui devaient frapper vivement l'imagination des spectateurs ; & certains mouvements, tels que l'enlèvement d'Andromède & sa descente sur les rochers, devaient être d'une grande difficulté à accomplir. Le tableau de la mer & du monstre paraît avoir été fabriqué exprès pour Andromède ; quant aux autres décors ou machines, il est aisé d'y reconnaître une partie des matériaux qui avaient été employés dans l'*Orfeo* ; nous nous bornerons à indiquer seulement l'Étoile de Vénus, le jardin des noces d'Eurydice, le temple de Jupiter, enfin les machines d'Apollon & la conque de Vénus adaptées à Jupiter & à Neptune, & nous laisserons au lecteur le soin de relever, par une comparaison plus attentive & au reste assez inutile, la liste des accessoires qui avaient pu être employés dans l'œuvre de Corneille après avoir servi à l'*Orfeo*.

Nous devons signaler toutefois, avant de terminer, une particularité curieuse de l'*Andromède* ; c'est que la musique qui accompagnait le drame était composée par Daffoucy, le poète bohème & excentrique, qui avait souvent utilisé, dans sa carrière errante & aventureuse, ses talents de chanteur & de compositeur musical.





CHAPITRE VI

Ballets de la minorité du roi Louis XIV.

Le BALLET DE LA NUIT (1653).

Les NOCES DE THÉTIS ET PÉLÉE (1654).

LES représentations littéraires avec machines ne faisaient pas oublier les ballets ; ils étaient toujours la récréation aimée de la cour de France, & se succédaient tantôt simples, tantôt éblouissants.

La mascarade de Cassandre, représentée le 26 février 1651, fut le premier ballet où figura Louis XIV ; nous l'avons déjà vu danser au bal après la représentation de l'*Orfeo*, mais ici il était personnage dans le ballet ; il inaugurait ainsi ses vingt années de carrière théâtrale qui, commencées avec *Cassandre* en février 1651, se terminèrent avec le *Ballet de Flore*, le 13 février 1669, quand le royal danseur eut accompli ses 31 ans.

Le ballet de *Cassandre* qui « est le premier de notre jeune monarque, & duquel Sa Majesté a voulu s'acheminer par » degrez à danser un jour, contre ses ennemis, des danses ar-

» mées à la Pyrrichienne », était un singulier mélange d'entrées bouffonnes. Nous n'avons pas à nous préoccuper de sa mise en scène & nous ne le citons que parce que le roi y fit ses premières armes.

En 1651, on dansa, dans le jardin du Palais-Royal, le *Ballet Royal*; ce fut vers le 15 juin, car Loret, dans sa lettre du 18 juin, dit :

. Notre sire
 Depuis deux ou trois jours en ça,
 Son troisième ballet dansa.

 Ce fut au Jardin, à peu de frais,
 A la lueur de cent chandelles
 Et de plusieurs belles prunelles...

accompagnement obligé de ces fêtes galantes. Ce *Ballet Royal* cherchait à conserver l'apparence d'une récréation improvisée; le jardin fournissait le décor, comme cela eut lieu plusieurs fois par la suite, à Fontainebleau, dans la forêt, & à Versailles dans les bosquets du parc. A côté de cette simplicité évidemment étudiée, pour laquelle on déguisait la nature, venaient des fêtes plus brillantes, telles par exemple, le *Ballet de la Nuit*, dansé dans la salle du Petit-Bourbon, & qui passa pendant une année (jusqu'aux *Noces de Thétis & de Pélée*), pour le nec plus ultra du luxe & de l'élégance.

Nous devons parler assez longuement de ces deux derniers ballets : non-seulement à cause de leur importance, mais encore parce qu'ils font tous deux d'un genre bien tranché. L'un, le *Ballet de la Nuit*, est une suite d'intermèdes se succédant à peu près sans ordre; l'autre, le *Ballet des noces de Thétis & de Pélée*, est une œuvre, ayant une intrigue, une certaine unité & un dialogue suivi.

Le *Ballet de la Nuit*, tout en faisant la part de l'hyperbole dans les louanges de Loret, avait de quoi distraire les yeux les

plus affamés. On y voyait « cent machines surprenantes, des » perspectives charmantes ; »

*Le ciel, l'air, la mer & la terre,
Les jeux, les ris, la paix, la guerre,
Un joly petit point du jour,....*

C'était Monsieur, frère du roi, qui jouait aussi le rôle d'un galant contant fleurette à M. le duc de Villeroi costumé en femme. On voyait encore :

Un soleil brillant de lumière ;

c'était le roi, dont l'envoi en vers était curieux, en ce sens, qu'il le représentait comme devant, quelques années après, détruire l'empire turc ; Benferade lui faisait dire :

*. Ma clarté paraissant
Ira, victorieuse, au milieu de Byzance
Effacer le Croissant.*

Puis, apparaissaient, nous dit encore Loret :

*Les astres, le croissant, l'aurore,
Maint assaut, maint rude combat.
Des forciers allant au sabbat,
Loups garous, dragons & chimères,
Plusieurs galants, plusieurs commères.
Des déesses, des forgerons,
Des chrétiens, des Turcs, des larrons.
Singes, chats, carrosse, incendie.
Foire, bal, ballet, comédie.....*

Il y avait en effet de tout ; c'était des changements à crier miracle. La diversité des objets mis en scène montre la singulière tendance des esprits du temps à échapper à toute mesure imposée : dans le ballet, point d'unité, la proscription

était de règle; c'était la contre-partie exacte de la comédie & de la tragédie, & l'imagination se donnait librement carrière.

Si les *Noces de Thétis & de Pélée* font une forte d'opéra avec musique & spectacle, le *Ballet de la Nuit* est un souvenir des vieilles entrées accumulées, &, dans ses scènes trop nombreuses, nous détachons quelques renseignements intéressants sur la coupe, la liaison des idées, les effets & les costumes.

Le *Ballet royal de la Nuit* fut représenté le 23 février 1653; il était divisé en quatre parties ou veilles; la première, de six heures à neuf heures du soir; la deuxième, de neuf heures à minuit, heure des bals, comédies; la troisième, de minuit à trois heures du matin; la quatrième, de trois heures du matin à l'aurore. Chaque partie contenait des épisodes se rapportant aux heures écoulées.

Les entrées étaient au nombre de cinquante-quatre, & nous avons souligné les six dans lesquelles le roi dansait un personnage.

Première Partie. — Entrées de: 4 heures de la nuit. — Prothée. — 5 néréides. — 6 chasseurs. — 2 bergers & 2 bergères. — Bandits & merciers. — Galants & coquettes. — 4 Egyptiens & 2 Egyptiennes. — Un gagne-petit. — Marchands & marchandes. — Un perroquet, un chien, une corneille & un enfant. — Filous & foldats. — La Cour des Miracles. (14 entrées.)

Deuxième Partie. — Les 3 Parques. — Vénus avec les Jeux, les Ris, Comus & l'Hymen. — Bal chez Roger & Bradamante. — Médor & Angélique. — Guidon & Marphise. — Les noces de Thétis & de Pélée. — Vulcain & les Cyclopes. — Thémis & Ganymède. — Janus, Apollon & les Muses. — La Discorde. — Comédie d'Amphitryon (durant 5 entrées). — Espagnols & Espagnoles. (16 entrées.)

Troisième Partie. — Plaifants. — 6 Corybantes. — 8 arjents. — Un grand homme. — 4 monstres. — Magiciens & forciers. — 6 loups-garous. — 3 curieux. — L'incendie. — Larrons & archers. (13 entrées.)

Quatrième Partie. — Les démons. — 6 *furieux*. — 10 aventurières. — Ixion & Junon. — Le peureux & les ombres. — Un poëte & un philosophe. — 5 amoureux. — Les faux-monnayeurs. — 6 forgerons. (10 entrées.)

Pour finir, apparaissait l'Aurore, suivie du Point du jour & bientôt éclipsée par *le Soleil*.

Les principaux décors représentaient : le bord de la mer, — une rue avec boutiques, — la cour des Bohémiens, — la salle de bal de Roger, — la place antique de la maison d'Amphitryon, — le sabbat, — la maison incendiée, — la grotte des fonges, — l'autre des faux-monnayeurs, — le lever du soleil.

Il ne faut pas trop chercher chicane aux auteurs pour l'ordre dans lequel ils ont rangé leurs intermèdes ; bien des entrées qui ont lieu de trois heures à l'aurore auraient pu avoir lieu de minuit à trois heures, mais qu'importait ? l'essentiel était qu'il y eût, non des entrées bien réparties, mais des entrées nombreuses.

Quelques costumes doivent d'abord être indiqués :

Protée portait une blouse verte, avec une ceinture de poisons, des huîtres sur les manches, une raie sur la poitrine.

Un *Egyptien* avait des bas blancs, une culotte courte & étroite, à bandes rouges & blanches ; des manches longues tombant de l'épaule, une veste jaune, une chemise blanche, un feutre à grands bords & à plumes, & un tambour de basque. Si ce fut là le costume des Egyptiens dans les divertissements de Molière, il était d'un piteux effet. En revanche, celui d'une *Egyptienne* est assez gracieux. Elle porte une sorte de large blouse, à la valaque, rouge, tombant jusqu'aux pieds, & laissant les bras à découvert ; la poitrine est décolletée, & recouverte d'une guimpe blanche. La blouse est bordée de longues bandes de diverses couleurs ; c'est sans doute cette blouse que l'on appelait *mante* & dont le roi Louis XIV faisait souvent cadeau aux danseuses de la troupe de Molière.

Les costumes des pauvres dans la *Cour des Miracles* sont dans le style des Gueux de Callot ; ils compoisaient un singu-

lier & assez triste divertissement, étalant leurs misères & leurs plaies, tour à tour lépreux, manchots & culs-de-jatte.

Apollon est déguisé en violon; il a sur la tête une viole qui encadre son visage, deux violons sur ses bras; une basse de viole est appliquée sur la poitrine. Ses jambes sont blanches & il porte une courte jaquette rouge & blanche.

Amphitryon est une sorte de Pulcinella, avec justaucorps, cape & béret noirs, une calotte jaune & l'épée au côté. Sosie, digne valet d'un tel maître, est en veste courte, en chapeau rond, & porte sur son costume blanc de gros ronds de couleurs variées. Alcmène est bien de la même maison, elle a le feutre à plumes, la jupe rouge & le corsage de chasse jaune.

L'*Air* a un collume bleu ajusté, semé d'étoiles & bouillonné de gaze d'argent; son costume est assez gracieux; le mieux réussi est celui d'un *ardent*, qui porte un maillot ajusté couvert de flammes rouges à reflet d'or: c'est une excellente fantaisie qui remonte, comme nous l'avons dit, au ballet de *Renaud*, sous Louis XIII.

Il semble que dans la plupart de ces costumes il y ait eu un oubli volontaire du style, une sorte de parti pris, burlesque, d'éviter la couleur locale ou de la *charger*, comme on le fait de nos jours dans nos féeries. Sans parler des excentricités que nous venons de rapporter à propos de la tenue d'*Amphitryon*, de sa femme & de son valet, les héros de l'*Ariote*, dans le bal donné par Roger à Bradamante, sont habillés d'une façon qu'il était impossible de considérer comme exacte, même au temps de Louis XIV.

Ces costumes sont de beaucoup plus mauvais que ceux dont nous parlerons à propos des *Noces de Thétis & de Pélée*. Ce dernier sujet était au reste renfermé, sans développement, dans le *Ballet de la Nuit*, & sa mise en scène dans ce dernier cas est intéressante à comparer avec la longue pièce que nous exposons plus loin. Thétis est poursuivie par Pélée; pour lui échapper elle se métamorphose successivement en animal, en rocher & en feu; mais, revenue à sa première

forme, elle est faite par son amant, & procède à sa toilette de mariage. Par une vieille tradition de ce qu'on appelait des *zapates*, des divinités & des nymphes apportent tout ce qui lui est nécessaire : les trois Grâces l'habillent ; Mercure en mercier, offre les mouches & les galands ; Vulcain & les Cyclopes ouvrent la marche du cortège ; Ganymède, Bacchus, Cérès disposent la table ; Janus surveille les portes, Apollon & les Muses fournissent l'orchestre. Mais alors la Discorde intervient & brouille toute la fête ; l'épisode de Thétis se mêle à celui d'Amphitryon, & au travers d'une farabande espagnole, Alcène se promène avec une servante appelée Bromia, circonstance dont s'est peut-être souvenu Molière en créant le rôle de Cléanthis.

Le tout était entremêlé de récits, déclamations, galanteries parfois équivoques, appareils à nuages, musique & machines. On remarquait entre autres, au milieu de tous ces intermèdes de genres si disparates : le char de la Nuit tiré par des hiboux, — les troupeaux de Protée, — une meute de chasse, — les carrosses se promenant devant les boutiques des marchands, — la gloire de Vénus descendant du ciel, — celle de Diane, — la danse des Corybantes, — le départ pour le sabbat & l'apparition de quatre nains sortant de coquilles de limaçons & s'envolant ensuite pour suivre les forciers, — le lever du soleil — & surtout le char de la Victoire. Il était difficile de faire avec tous les matériaux dont nous venons de parler un tout bien cimenté, les transitions étaient brusques & peu ménagées, & telles qu'on les voit dans les fêtes où la vraisemblance n'est pas précisément ce qu'on respecte le plus.

Comme opposition au système qui avait produit de pareils ballets, on peut citer la conservation de l'usage de certains mystères, encore représentés, à l'époque qui nous occupe, dans certains couvents ou établissements qui en dépendaient. C'est ainsi que le 7 août 1651, lors de la distribution des prix au collège des Jésuites de Paris, les élèves représentèrent l'histoire de *Saint*. Le décor avait cent pieds de longueur &

occupait toute la cour ; à chaque bout étaient deux vastes rampes imitant le marbre blanc & noir, & le bâtiment intermédiaire, à deux étages, était décoré de même. Sur la frise, aux armes de France, étaient placés les bulles de Henri IV, de Marie de Médicis, de Louis XIII & de la régente. La pièce était tirée presque textuellement du Livre des Rois, & était déclamée en latin. Il y avait quelques intermèdes bouffes, & les acteurs y étaient costumés à la « levantine. » Si la levantine était exacte, les jeunes artistes avaient atteint du premier coup une couleur locale satisfaisante, car les costumes portés encore en Orient doivent être les mêmes, ou peu s'en faut, qu'au temps du roi Saül.

Le jeune roi Louis XIV assistait à cette représentation, & le sujet, comparé à ceux qui étaient chaque jour placés devant les yeux à la cour, dut lui sembler d'un sérieux inopportun.

Trois ans après, la représentation des *Noces de Thétis & de Pélée* marqua le moment le plus brillant des décorations & des machines pendant les années qui précédèrent le mariage du roi ; ce ballet fut aux fêtes de la minorité ce que la représentation d'*Hercule amoureux* fut aux fêtes du mariage ; les détails que nous donnerons, malgré leur étendue, ne feront donc pas déplacés.

Ce fut le 26 janvier 1654 que fut joué pour la première fois, dans la salle du Petit-Bourbon, le *Ballet des noces de Thétis & Pélée* ; il éclipa rapidement les souvenirs qu'avait laissés le *Ballet de la Nuit*. Un moment de calme dans les troubles de la Fronde faisait trouver à la cour le plaisir encore plus doux, & concourait à donner beaucoup d'éclat à cette fête ; Torelli se surpassa lui-même dans ses machines & ses décors ; l'auteur des paroles

..... Était le sieur Bouty,
De Rome expressément party.

(Loret, 18 avril 1854.)

Tous deux offrirent l'hommage de leur œuvre au cardinal

Mazarin, qui avait fait venir de Mantoue des comédiens renommés, & avait appelé près de lui ses charmantes nièces pour figurer dans les divertissements.

La pièce repose sur les *Amours de Thétis & de Pélée*. Thétis, aimée malgré elle de Jupiter, se trouve protégée par la jalousie de Junon ; au travers du drame apparaissent, assez arbitrairement, Hercule, Prométhée & le centaure Chiron ; l'issue est toute paisible ; Prométhée est délivré, & Pélée épouse celle qu'il aime, avec la protection de l'Olympe.

Des personnes de la cour dansaient dans les intermèdes, dont Benferade avait composé, selon la coutume, les envois tantôt spirituels, tantôt d'une ineptie profonde. Le roi n'avait pas ménagé ses peines ; il jouait, ou plutôt dansait, six rôles différents : Apollon, — une furie, — une dryade, — un académiste, — un courtisan, la Guerre ; dans ce dernier rôle il apparaissait sur une « mécanique. » On vit danser ce soir-là.

..... A ce théâtre merveilleux,

Où tout paraît miraculeux.

.

Des montres & des perroquets.

(C'était encore un souvenir de la *Finta-Paṣṣa*) ; & la demeure des dieux était si brillante qu'elle semblait un paradis. dans lequel on voyait défilier devant ses yeux émerveillés :

..... La paix & la guerre,

L'air, la mer, l'enfer & la terre,

Flûtes, trompettes & tambours,

Et demi-douzaine d'amours

Dans une rayonnante sphère.

Une rapide analyse de la pièce fera, au reste, mieux comprendre ce qu'elle était.

A propos de ce ballet de *Thétis & Pélée*, on possède des renseignements plus circonstanciés que d'ordinaire, par suite

d'une édition qui existe à la bibliothèque de l'Institut, & qui renferme, en plus du texte édité chez Ballard, en 1654, des dessins coloriés, découpés & collés sur parchemin. Ce volume est resté entre les mains de M. de la Ferté, jusqu'en 1777, époque où il en fit hommage à la bibliothèque des menus plaisirs du roi, dont il était le surintendant; il contient soixante-douze dessins représentant tous les personnages du ballet; ces costumes sont curieux à comparer avec ceux des dessins de Torelli & d'If. Sylvestre; ils nous feraient même devenir plus sévères que nous n'avons été pour le goût du temps, car certains personnages (Hercule par exemple) représentés à l'antique dans ces dernières gravures, sont du goût le plus rococo dans les dessins coloriés.

Maintenant, devant cette discordance de style, doit-on considérer les dessins du volume de M. de la Ferté comme tout à fait authentiques? N'ont-ils pas été faits après coup, & ajoutés à une édition du temps? Ce qui nous suggère cette réflexion, c'est que le *Ballet de la Nuit*, que nous avons analysé ci-dessus, est aussi à la bibliothèque de l'Institut, il provient de la même source; il est manuscrit seulement, & les dessins coloriés en sont moins bien réussis que ceux de *Thétis & Pélée*; ils sont sur papier, mais le style paraît en être le même. Or, ce volume porte, sur le verso de la première feuille: « Ce recueil a été mis en ordre & dessiné par » M. de la Ferté... qui en a fait don... ce 13 avril 1777. » En aurait-il été de même pour les dessins de *Thétis & Pélée*? Sont-ils, bien que très-habilement faits (beaucoup plus habilement que ceux du *Ballet de la Nuit*), l'œuvre de M. de la Ferté? Sont-ils, au contraire, des originaux? S'ils ont été faits par M. de la Ferté, cela expliquerait certaines exagérations de mauvais goût sentant le xviii^e siècle. De plus, tout en étant des originaux recueillis & seulement mis en ordre, ces dessins ne se rapporteraient-ils pas à la représentation de *Thétis & Pélée*, qui eut lieu en 1680, sur le théâtre de l'Opéra?

Quoi qu'il en soit, comme le suiet n'est pas d'une haute gravité, & que les différences entre ces deslins de M. de la Ferté & ceux d'H. Sylvestre & de Torelli ne sont pas générales, nous prendrons un terme moyen & nous parlerons tantôt des uns, tantôt des autres, selon que la circonstance le demandera.

D'après l'exemplaire dédié par Ballard au duc de Saint-Aignan, on voit, dans la dédicace, que le cardinal lui-même avait indiqué le suiet, & qu'après les travaux de Torelli, Bouty & Benferade, le duc de Saint-Aignan avait « fixé la » richesse des habits, le choix des airs & des pas ; » non content de prodiguer son esprit, le duc de Saint-Aignan combattit à la barrière, & « dans admirablement onze entrées de suite, preuve de la valeur qu'il peut donner pour » le service de la France. » Un fait doit être remarqué dans ce qui précède, c'est que le duc de Saint-Aignan choisit les airs & les pas : à cette époque, en effet, on n'écrivait pas toujours une musique nouvelle pour un ballet nouveau, on composait une partition avec des morceaux pris de côté & d'autre. Quelquefois, plusieurs auteurs faisaient la musique & se partageaient les entrées, ainsi Cambesford avait écrit quelques airs pour le *Ballet de la Nuit*. Ce sont ces habitudes différentes qui rendent si difficiles les recherches sur la musique de ce temps ; on ne fait parfois au juste à qui attribuer des airs que l'on retrouve répétés souvent dans des situations dissimilables.

La dédicace de Ballard respire la douce satisfaction d'un libraire officiel, d'un imprimeur du roi : Torelli, dans la sienne, paraît moins heureux ; il avait de bonnes raisons pour cela : nous avons vu que les Frondeurs l'avaient jugé assez gros personnage pour s'acharner après lui, & bien qu'il fût en faveur depuis la *Finta Pazzia*, il avait payé sa position à la cour « de la perte de tout son bien, » & avait en plus souffert « les persécutions & les emprisonnements. »

« L'ébahissement » du public commença dès les premiers instants, & les yeux, surpris par l'éclat des lumières qui exillaient sur le théâtre, ne purent, pendant quelques moments, bien apercevoir le décor. « C'était un éblouissement. »

Ce décor représentait le mont Parnasse, sur lequel étaient groupés Apollon & les Muses (Apollon, c'était le roi). Le Parnasse avait vingt-deux pieds de hauteur; il occupait le milieu de la scène vers le troisième plan, & figurait une arcade champêtre, de manière à ce que, au-dessous du rocher boisé qui soutenait Louis XIV & ses aristocratiques suivantes, on aperçût une perspective « rustique, » alignée toutefois comme le futur Versailles, & dont les trois routes, bordées de maigres arbres, formaient la *patte d'oie*. A droite & à gauche, en avant, étaient deux forêts, ayant, couchés au pied de leurs premiers arbres, les deux fleuves Appidon & Onochon appuyés sur leurs urnes, dans la pose que Boileau a prêtée au Rhin « tranquille & fier. » Comme couleur locale, au-dessus de la tête du roi en Apollon, un arbuste, réunissant ses rameaux, formait écusson portant les fleurs de lys de France. Deux chœurs de néréides chantaient les louanges du roi, soutenues, 1^o par un orchestre de luths, clavécins & théorbes; 2^o par un concert de violons, se répondant alternativement.

Dans les dessins du temps, on retrouve fréquemment le Parnasse employé sous forme d'arcade faite de rochers & de verdure. Lors du mariage du roi, en 1660, la ville de Paris disposa un édifice de ce genre; mais le mécanisme ingénieux du premier tableau des *Noces de Thétis* consistait dans l'enfoncement progressif du mont Parnasse, jusqu'à ce qu'il ait déposé Apollon & les Muses sur le plancher de la scène. On chantait pendant ce temps les vers à la gloire du roi, & la première entrée, Apollon & les Muses, était exécutée.

La grâce du roi était « incomparable, » mais ce qui dut surtout produire de l'impression, ce furent les Muses, qui,

contrairement à l'usage, étaient représentées par les dames de la cour, & le coup d'œil, tout en faisant la part du peu d'exactitude des costumes, devait être bien autrement attrayant que celui des autres ballets dansés d'ordinaire par des hommes habillés en femmes.

Les Muses étaient couvertes de pierreries & de perles ; & « si belles que rien n'a jamais mieux exprimé les appas de » ces aimables sœurs..... qui donnaient de l'éclat aux richesses » au lieu d'en recevoir d'elles. »

Erato était représentée par Mme la princesse d'Angleterre, — Clio par Mlle de Villeroy, — Euterpe & Thalie par les duchesses de Créquy & de Roquelaure, — Uranie par la princesse de Conty, — Terpsychore & Melpomène par Mmes de Montlouis & d'Olonne, — Calliope par la duchesse de Saint-Simon, — Polymnie par Mlle de Goudon.

Les fleuves & les néréides avaient des costumes analogues. Les deux fleuves (il signor Antonio & le sieur Valié) étaient deux vieillards à cheveux & barbes blancs, avec pourpoint ajusté bleu de roi à écailles, prolongé en jupe très-courte tombant sur une autre jupe blanche venant jusqu'aux genoux. — Les jambes sont blanches avec hauts brodequins bleuâtres ornés de guirlandes de roseaux & herbes marines. — La tête, les bras, la ceinture, sont décorés de même ; les bras sont nus, & l'une des mains tient une rame.

Les néréides, jouées par les musiciens & pages de la chambre du roi, sont vêtues du même bleu à écailles d'or, avec épaulettes, bas de jupe & ceintures en nageoires de poissons. La jupe ne ballonne pas & couvre à peine le genou ; les manches sont longues ; les fouliers sont en satin blanc ; quelques coquilles ornent la robe ; les cheveux sont longs par derrière, & la tête est surmontée d'un diadème de coquillages d'où s'échappent quatre ou cinq grandes branches de corail rouge. — Le corset est décolleté.

Ce costume, déjà peu gracieux pour des dames, devait paraître bien maussade, porté sottement qu'il était par des hom-

mes costumés en femmes, & dont les jambes disgracieuses se trémoussaient à l'air.

Il semble au reste que, dès le *Ballet de la Nuit*, on eût protesté contre cette habitude de mettre les hommes en femmes ; voici ce que, dans ce ballet, l'envoi du comte du Plellis, représentant une néréide, disait en critiquant évidemment l'aspect des formes masculines sous le costume des nymphes de la mer :

O beauté de figure étrange,

Néréide dont la louange

Est dans la bouche des poissons,

Vermeille & singulière face,

Si toute votre troupe a la même beauté,

Il n'est point dans la cour de Triton qui ne fasse

De ton cœur vœu de chasteté.

Dans le même ballet, le duc de Damville représentait Angélique ; il était d'une telle taille, que pour justifier sa trop robuste corpulence, Benferade lui faisait dire :

Avec tout mon éclat je ne prétends pas être

De ces jeunes tendrons qui ne font que de naître.

Les néréides des Noces de Thétis devaient donc, comme nous venons de le dire, faire paraître encore plus charmantes les dames représentant les Muses, bien que les costumes de celles-ci ne fussent guère mythologiques & fussent à peu près ceux de la cour de France. Voici celui d'Erato (la princesse d'Angleterre). — La robe est longue, avec une double jupe venant à hauteur du genou ; le corsage est décolleté, les manches demi-longues ont des bouillons de mousseline couvrant les bras, & retombant de l'épaule comme les manches véni-

tiennes ; un lambrequin brodé de fleurs orne la ceinture, les manches & la seconde jupe ; la robe entière est faite d'une étoffe treillagée or sur fond blanc ; la coiffure se compose d'un diadème de fleurs avec des plumes blanches & rouges. Le costume a un aspect lourd ; il était le même, sauf la couleur qui variait, pour chacune des autres Muses.

Le costume qui avait le plus d'originalité est celui du roi. Certes on ne peut admettre un Apollon mis de la sorte, mais que l'on fasse abstraction de cette idée d'Apollon & de celle de l'antiquité pour ne plus voir qu'un déguisement plus ou moins coquet, que l'on regarde le dessin à ce nouveau point de vue, & l'on avouera que le costume est réussi & que le roi Louis XIV pouvait, ainsi habillé & doublé du prestige royal, faire de profonds ravages dans les cœurs féminins déjà très-disposés, à la cour, à se soumettre à ses caprices. Un maillot rose semble d'abord couvrir le corps ; de hauts brodequins légers & brodés d'or & de pierres précieuses montent jusqu'aux genoux ; le torse, depuis le menton jusqu'aux poignets, est couvert d'un pourpoint long & ajusté venant jusqu'à mi-cuisse, fait de mousseline toute brodée d'or, de diamants & de rubis ; la tête, avec les cheveux blonds bouclés tombant sur les épaules, porte un diadème de rubis & de perles, d'où s'échappent des rayons d'or & de diamants avec d'énormes aigrettes de plumes blanches & jaunes, — cette coiffure est la seule chose mauvaise du costume ; mais la figure juvénile du roi fait cependant gracieux effet sous ces panaches extravagants.

Après le tableau du Parnasse, un changement à vue amenait la grotte de Chiron, faite de rochers affreux, & toute sombre « pour mieux faire sentir la peine de Pélée » dont les amours avec Thétis sont traversées. Il signor Giuseppe di Torino jouait Pélée, il signor Philiberto, Chiron (Benferade indique cependant M. de Hefelin comme jouant ce dernier rôle).

On peut se figurer quel effet produisit alors la vue du théâtre partagé en deux parties superposées : en bas, la

grotte du centaure s'enfonçant à l'infini, ornée de chaque côté des tombeaux des héros célèbres; au-dessus, praticable comme le premier plancher, un paysage contrastant par sa lumière avec l'obscurité de la grotte, & entrevu au travers d'une vaste déchirure des rochers.

Dans cette grotte mystérieuse, Chiron, protecteur de Pélée, évoquait des forciers, comme tout bon magicien doit favoir le faire. Quatre forciers & quatre forcieres surgissaient du fol à l'appel du centaure avec des habits de soie noire brodée d'or, avec talc couleur de feu & feuilles d'or; ils avaient le pourpoint juste, avec deux courtes jupes superposées & dentelées; ils portaient culottes & manches courtes assorties, des casques avec des chimères aux ailes déployées, & sur tout le corps, aux coudes, aux épaules, aux genoux, au ventre, étaient fixés de vilains masques de monstres.

Les forciers étaient représentés par MM. le comte de Lude, marquis de Villequier, de Genlis, de Verbec. — Les forcieres, par MM. Bontemps, Cabou, Baptiste, Saint-Lambert. (Ce Baptiste n'était-il pas Lully?) On voit que ces rôles de femmes étaient abandonnés ici à la « canaille » non titrée; on en sentait le ridicule. Au reste, les forciers n'étaient guère moins bouffons que leurs compagnes & c'était placer sa dignité dans de bien subtiles différences.

À l'appel de Chiron & des magiciens, Pélée apparaissait subitement à l'angle droit de la grotte; il était assis sur un char traîné par des dragons, & sur un signe de Chiron, le char, au milieu de la fumée, de la flamme & de la foudre, emportait Pélée au travers de l'ouverture supérieure de la grotte.

Le centaure agissait en scène comme un acteur ordinaire, avec sa croupe de quadrupède. Comment ce travestissement était-il organisé? Comment l'artiste se tirait-il des mouvements de son train d'arrière? Les dessins du volume de M. de la Ferté, comme ceux de Torelli, représentent un centaure aussi parfait que les meilleures sculptures de l'antiquité; mais il

est présumable qu'au théâtre les proportions de cet être fantastique n'étaient pas aussi bien observées ; car de nos jours, dans les féeries, les représentations d'animaux fabuleux sont toujours manquées, surtout quand ces animaux s'avisent de ne pas rester immobiles.

Si l'on en croit les envois de Benferade, le rôle de Chiron aurait dû être joué par M. de Hesselin ; voici les vers que le poète lui supposait déclamer :

*Ne vous épouvantez pas ;
D'un homme je n'ai rien que le corps & la tête,
N'est-on pas trop heureux quand il faut qu'on soit beste,
De l'être seulement de la ceinture en bas ?*

Ce M. de Hesselin était fort à la mode à la cour & passait alors pour un des plus vigoureux mangeurs du temps ; Loret rapporte, le 4 mars 1656, qu'il donna une fête dans son château d'Esfène, & il désigne l'amphitryon comme un

*Goinfre du plus haut étage
Rare & galant personnage.*

Loret ne mettant dans ses épithètes aucune intention blessante, on voit que le mot « goinfre, » assez mal venu de nos jours, n'était pas pris en mauvaise part sous le règne de Louis XIV.

Mais si le dessin de Chiron est réussi, celui de Pélée ne l'est guère ; on dirait d'un prince bouffon, le *patito* de la méchante fée des contes d'enfants. Pélée porte la gorgerette de mousseline à collerette, le pourpoint marron foncé, une jupe courte bleue posée sur une autre en mousseline, & décorée comme le corset avec des lambrequins brodés ; il a un maillot blanc sur les jambes & les cuisses, de hauts brodequins à torfades montant jusqu'aux genoux ; de larges manches bleues & blanches tombantes ; un grand manteau rouge

est posé sur ses épaules ; ses cheveux sont bouclés ; & sa tête est surmontée d'un gros turban bleu, blanc, or, avec aigrettes & plumes blanches & bleues. Quelque désagréable que fût à la longue le costume romain, nous avouons le préférer à cette fantaisie de mauvais goût.

Une fois Pélée envolé par l'ouverture de la grotte, le décor change encore à vue ; les premières arcades de la caverne de Chiron subsistent seules, & la mer paisible apparaît. Le soleil se lève. Thétis, environnée de ses nymphes, sort des rochers montée sur une conque & s'avance sur les flots ; la signora Vittoria la représente, elle est vêtue, comme les néréides, de bleu de France à écailles, mais la jupe est longue, les plumes remplacent le corail de la coiffure, & la déesse est décolletée à l'excès ; le costume est brodé d'argent & de pierreries, qui devaient être fausses, au contraire de celles du roi, des gentilshommes & des dames de la cour. Aux pieds de Thétis sont deux pêcheurs de corail (Monsieur & le comte de Guiche) ; ils ont des habits noirs couverts de *rehts* d'or, de grains de corail, de perles & de coquilles ; ils sont coiffés de plumes blanches & de corail ; leur teint est bruni, & l'on doit savoir gré de cette tendance à la couleur ethnographique qui voulait montrer que les perles se pêchent du côté de l'océan Indien. En avant de la conque, à la proue, est placé un dieu marin (le duc de Saint-Aignan) en habit de fatin bleu, semé de diamants en guise de gouttes d'eau ; sa coiffure est de coquilles d'argent & de branches de corail mêlées de plumes blanches & bleues ; des nageoires incarnates sont placées au bas du pourpoint & en haut des brodequins. Ce costume, aussi peu exact que celui d'Apollon porté par le roi, lui ressemblait pourtant par la coupe & la richesse des ornements, si ce n'est par la couleur.

Les dieux, Thétis & sa suite, se mettent à jouer dans l'onde. Tout à coup surgit un autre char tiré par des chevaux marins, Neptune (représenté par le signor Antonio d'Imola) apparaît avec quatre tritons & quatre sirènes chan-

tant les plaisirs de l'amour ; Neptune courtise Thétis qui le rebute à cause de son âge ; alors le dieu frappe la mer de son trident , les eaux se gonflent , il disparaît , & Thétis descend sur le rivage où le dieu marin danse d'abord seul , puis avec douze pêcheurs de corail.

Quels étaient les costumes depuis l'entrée de Neptune ? Celui-ci est nu , avec des brodequins bleus & argent & une très-courte jupe à lambrequins , placée uniquement pour les convenances ; il a sur le dos un grand manteau bleu , les cheveux blancs , la barbe de même couleur , & une couronne de diamants & de perles.

Les tritons & les sirènes , joués par les musiciens & les pages de la chambre du roi , qui avaient déjà figuré dans les tritons & les néréides , sont parfaitement ridicules , habillés de bleu , avec des ailerons rouges & une énorme queue de poisson attachée au bas du dos & battant au vent comme une girouette. Les sirènes portent la longue jupe au lieu de la culotte courte des tritons , mais elles ont aussi une grande queue postiche , & elles sont décolletées comme Thétis ; ces rôles de sirènes étant joués par des hommes , nous ne savons , en vérité , à quoi pensaient les dessinateurs en les affublant de corfages aussi microscopiques.

Pendant les scènes précédentes le soleil continuait sa course , dorant le ciel de ses rayons ; il traversait le théâtre , puis Jupiter se montrait à son tour dans les airs , porté sur des nuages lumineux , appuyé sur son aigle. Le signor Antonio jouait le rôle de Jupiter. Il portait le costume le plus classique & le mieux réussi de la soirée , costume presque irréprochable , sauf ses manches bouillonnées ; il avait le pourpoint & la jupe antiques dorés , les brodequins à masques , les jambes nues , & une couronne très-simple ornée de pierres brillantes ; un court manteau rouge flottait sur ses épaules.

Jupiter se lève , parle & se promène sur les nuages qui l'ont apporté , & cherche aussi à séduire Thétis qui repousse les avances de son puissant séducteur ; elle le dédaigne comme

elle a fait de Neptune. Alors Jupiter lance sur elle non la foudre, mais un nuage, qui, se développant rapidement, descend, enveloppe Thétis, la saisit & l'enlève. Junon, que sa jalousie a tenue éveillée, apparaît à l'improviste sur un char traîné par deux paons ; mais il est trop tard, elle ne peut que reprocher à son époux sa conduite légère ; les nuages se referment & disparaissent.

Junon appelle alors les Furies ; un monstre horrible lève sa tête gigantesque hors de l'eau & vomit les Furies appelées par la déesse. Louis XIV sortait, comme un simple figurant, de la gueule de ce serpent de mer & dansait une nouvelle entrée, danse dont l'effet était augmenté par « une mesure toute particulière » ; le livret veut sans doute dire un rythme particulier & non une mesure. Les Furies étaient représentées par le roi, le duc de Joyeuse, le marquis de Genlis, M. Bontemps, les sieurs de l'Orge, Verpré, Beauchamp, Mollier, Le Vacher, Des Airs, Dolivet, Baptiste ; Sa Majesté se trouvait là, il nous semble, en bien roturière compagnie ! mais il faut dire que les sept ou huit derniers figurants étaient les meilleurs danseurs des intermèdes, & l'on retrouve souvent leurs noms dans les divertissements des comédies de Molière.

« Leur habit était merveilleux.... Il était tout semé de » flammes en broderies d'or ; des serpents vomissaient des » plumes couleur de feu & noires, dont leurs coiffures étaient » chargées ; leurs masques paraissaient affreux ; elles portaient en » main deux serpents, & dans l'autre des flambeaux allumés. »

En somme ces costumes sont ceux que les Furies d'*Armide* porteront vingt années plus tard. Si l'on suppose quelques contorsions vifant à l'inférieur, on obtiendra un effet d'un rococo achevé, & que l'on pourrait supposer n'avoir existé qu'un siècle plus tard ; il est impossible de se figurer un Louis XIV sérieux dans cette situation & avec un pareil déguisement.

Quant à Junon, qui présidait à ces ébats infernaux, elle était représentée par il signor Girolamo, jeune homme de fi-

gure poupine, élégamment décolleté ; il est coiffé de plumes rouges & noires & son costume est semblable, comme coupe, à celui des Muses, mais le fond en est rouge, brodé de noir & de pierres précieuses ; il a de longues manches pendantes. Ce costume constitue une preuve de la différence qui existait parfois, comme nous le dirons plus loin, entre le style des dessins composés pour certains livres, pour certaines œuvres d'art, & celui employé pour les divertissements de la Cour.

Avec le Ballet des Furies & le pas du roi se terminait le premier acte qui avait ainsi trois tableaux & renfermait quatre entrées : Apollon & les Muses, — les forciers & les forcières, — les pêcheurs de corail, — les Furies. L'acte suivant, auquel nous allons passer, en comprenait trois à son tour : les sauvages, — les dryades, — le tournoi.

La première décoration du deuxième acte représentait le sommet du mont Caucaze ; dans le lointain, il y avait un petit palais rond dans le style de la rotonde de Bramante ; à droite & à gauche étaient des huttes de sauvages alternant avec des bosquets ; sur le devant de la scène Prométhée, dépouillé de ses vêtements, & du costume duquel on ne pouvait par conséquent se plaindre, gisait enchaîné.

Pélée, toujours sur son char magique, venait consulter l'illustre dévoré ; ils causaient tous deux de leurs infortunes réciproques. Le héros avait placé sur sa tête un casque, de la forme dite falade (le casque des ligueurs), avec crinière & plumes formant gros bouquet. Quant aux sauvages, habitants du Caucaze, les Circassiens modernes riraient sans doute beaucoup si on leur représentait leurs ancêtres vêtus comme le Robinson de Foë dans les éditions à usage de l'enfance. Ces sauvages dansèrent en faisant des tours de force avec les massues qu'ils avaient en mains ; « les arbres sautaient avec eux » & faisaient les mêmes figures. C'était là une innovation ingénieuse & qui fut fort goûtée.

Le palais de Jupiter, qui succédait au Caucaze, ne rappelle

guère l'antiquité mythologique; l'habitation du roi des dieux cherche à se modeler sur celles des grands de la terre; les matériaux seuls semblent différer. Ce palais sortait de la ronde placée au fond du théâtre; elle s'approchait en se développant, « des feuillages d'or & d'azur esclataient sur toutes » les parties, & le fond en étant ouvert par une excellente » perspective, la vue en paraissait extrêmement éloignée. » Le devant de la scène représentait une salle ouverte par le haut, fermée à droite & à gauche par une colonnade corinthienne dont les pilastres alternent avec des statues. Tout est doré; les faces, bagues, panneaux, frontons, piédestaux, sont incrustés de pierres précieuses sur fond d'azur; la frise est couronnée par de gros aigles d'or. La perspective est ménagée si bien « qu'elle semble une lieue de pays ». Vingt-trois châssis, onze à droite, onze à gauche, un dans le fond, réalisent l'effet dans lequel se complait le dessinateur. Cette indication du nombre des châssis, donnant onze plans latéraux & un douzième au fond, est curieuse à noter.

Ce palais avait été préparé par Jupiter pour y célébrer, à l'insu de Junon, ses amours avec Thétis; il vient avec Mercure (le sieur Girolamo). Ici il y a une grande différence dans le Mercure de Torelli & celui du volume de M. de la Ferté. Torelli représente le dieu comme l'a fait Jean de Bologne, nu, mais d'un dessin très-élégant; resterait à savoir si l'artiste chargé du rôle possédait une plastique assez parfaite pour réaliser un pareil modèle. Le sieur Girolamo, au contraire, est représenté galamment habillé de vert brodé d'argent, avec une courte jupe; il a un pourpoint à corsage carré, avec une guimpe, rouge brodé d'argent; ses manches sont blanches & bouffantes; il porte à sa main le caducée & a des ailes à ses hauts brodequins; ses cheveux sont frisés & coiffés d'un chapeau de cour à la Henri III avec deux ailes. Il ressemble à un coureur du xviii^e siècle.

Il s'enlève obliquement pour accomplir les ordres de Jupiter; de retour, il lui apprend que l'époux de Thétis, d'après

la réponse de l'oracle, aura un fils qui sera plus puissant que son père. Jupiter renonce alors à posséder Thétis, & Mercure s'envole de nouveau pour aller publier ce fait par le monde.

Un ballet de Dryades appelées du fond des bois, terminait ce tableau, & le dessin ne donne pas une haute idée de ce que pouvait être ce divertissement; le roi y figurait avec les mêmes danseurs, sauf un ou deux, qui avaient exécuté le pas des Furies. D'après la gravure de Torelli, les danseuses font au nombre de cinq; elles portent la jupe courte jusqu'au genou, brodée & déchiquetée; le corsage est tel qu'on le portait à la Cour, avec une guimpe montante; la coiffure est faite de feuillages & de plumes; on voit les jambes, & les pieds sont chaussés de brodequins; la jupe ne ballonne pas & tombe maigre & piteuse. Malgré sa jeunesse & sa prestance, Louis XIV devait faire assez piètre figure sous ce déguisement, & il fallait la courtoisie poussée à l'excès pour l'applaudir ainsi travesti.

Après le palais de Jupiter, avait lieu la Fête antique. Le luxe de la cour de Louis XIV s'était là donné carrière; on avait trouvé moyen d'y introduire un carroufel, qui indique comment on entendait alors les jeux de l'amphithéâtre.

Les deux partis du tournoi, après avoir défilé en cortège splendide, firent des contre-marches au son des tambours, des trompettes & des fifres; ils livrèrent des combats à la pique & à l'épée, à la barrière, deux à deux, puis quatre à quatre; & la lutte se termina par une bataille générale où s'échangèrent de part & d'autre « des coups superbes. »

Les sacrificateurs séparèrent les combattants & proclamèrent alors l'oracle qui annonçait que Pélée pouvait revenir auprès de Thétis; puis, après un chœur sans accompagnement, pour marquer la joie, les violons jouèrent une pyrrhique qui termina la fête. Le comte de Saint-Aignan avait rompu neuf fois de suite les six piques remises aux lutteurs & bon nombre d'épées.

Le défilé était curieux à comparer avec ceux que l'on place sur les scènes modernes ; les costumes tenaient à la fois de la chevalerie, du temps de Henri III & de celui de Louis XIII, puis encore un peu d'autres époques, de toutes au reste, sauf de l'antiquité, — c'est ainsi que la Cour de Louis XIV avait entendu une fête grecque & en avait métamorphosé le style en faux moyen âge. Les tambours, fifres & trompettes portaient un uniforme taillé sur celui des gardes suisses ; ils étaient au moins acceptables, abstraction faite de la couleur locale, tandis que les chefs du tournoi ressemblaient à ces chevaliers mystérieux des lithographies faites au commencement de notre siècle pour illustrer les scènes mélodramatiques, & dans lesquelles on voit des troubadours inconnus, venir, vilaine baissée, protéger la beauté & la vertu opprimées.

Un dernier mot à présent sur le décor de la bataille antique ; c'est un des exemples les plus frappants du parallélisme des décorations de cette époque. Il représente une place publique entourée de gradins ; l'architecture est de pierre, les ornements sont de bronze. Au-dessus des gradins sont des loges alternant avec des pilastres ; tout autour, dans le haut, règne une énorme balustrade soutenue par des consoles du style le plus chargé, & ce n'est pas à cette architecture qu'on reprochera le manque de saillies. Au fond est une vaste arcade donnant entrée sur la place où est la statue de Mars ; derrière encore, vient un portique à triple voussure superposée qui laisse voir la perspective en patte d'oie ordinaire & inévitable dans toutes ces décorations.

Tandis que les combattants dessinés dans le volume de M. de la Ferté sont du plus haut goût romantique dans le plus mauvais sens du mot, les combattants indiqués sur les planches de Torelli sont assez classiques, ils sont habillés « à la romaine antique. » Les guerriers assis à la fête sont vêtus de même & figurent, rangés sur les gradins, ayant chacun à ses côtés *une amie*, car Vénus a toujours adoré Mars, sous Louis XIV comme dans l'antiquité.

Avant d'arriver au dernier tableau, le drame se transportait dans le palais de Thétis dont l'architecture était faite de marbre rouge, avec de doubles piliers corinthiens, décorée partout d'argent étalé à profusion, mis sous toutes les formes : bases, chapiteaux, corniches, trophées & vases. Chiron rencontre Pélée &, pour lui témoigner sa joie, il appelle ses académistes, donne ses ordres, & le maître de son académie & douze de ses disciples organisent une fête indienne. Ils sont vêtus de pourpoints collants brodés d'or & d'argent en forme d'écailles, et de plumes de couleurs ; leurs visages teints de bistre, & l'aspect du costume rappellent ces nègrillons du XVIII^e siècle que l'on plaçait comme porteurs de torchères dans les angles des appartements.

Les danseurs avaient en main de petits tambours en forme de miroirs (des nacaires), & l'entrée était réglée comme suit :... « richement vêtu (le chef) M. de Hesselin entra monté sur un » chameau environné d'esclaves noirs, de perroquets & de » finges. » Il dansa seul d'abord, puis il fit danser les douze académistes parmi lesquels figurait le roi. — Se représentait-on Louis XIV, avec la figure couverte d'une peinture noire & dansant une sorte de « bamboula » nègre !

Thétis, qui survient peu après, oppose un refus aux instances de Pélée ; un truc curieux, pour la faire échapper à ses poursuites, la métamorphosait en rocher ; sa tête seule sortait du bloc de pierre. Mais touchée des serments de Pélée, elle consent à devenir sa femme & les derniers tableaux célèbrent le bonheur des époux.

Il est à remarquer dans les dessins vus par nous, que plus le personnage devient important, plus son costume par la surcharge des ornements, s'éloigne de la vérité probable ; ici Pélée, dans toute sa splendeur, est vêtu comme le fut, plus d'un siècle plus tard, le commandeur de D. Juan de Da Ponte, avec un panache énorme tombant jusqu'à mi-dos.

Un ballet inaugurait les fêtes du mariage, & les planches de Torelli donnent un singulier renseignement. On voit Hercule

au milieu des nymphes sur le devant de la scène ; il danse avec elles ; ce qui indiquerait que les tragédiens du temps, dans le théâtre italien, déclamaient, mimaient & dansaient tout ensemble. Les nymphes sont revêtues d'un costume antique très-bien dessiné. Comment l'artiste, qui avait disposé ces plis si élégamment, n'avait-il pas donné de meilleurs conseils pour les habits des dryades & ceux de tant d'autres personnages du drame singulièrement vêtus ?

Il y eut encore un divertissement qui enthousiasma le public ; on vit une sarabande dansée par huit fillettes de dix à douze ans ; elles s'accompagnaient de tambours de basque et de castagnettes ; un ennuque les conduisait (le sieur Ribera), — c'étaient les petites Mollier, Taloit, Ribera, du Clou, Menard, Berthelot, de Verlu, Bouart ; elles portaient un costume jaune & noir, une guimpe blanche & de hautes coiffures à plumes ; ces jeunes danseuses s'acquittèrent si bien de leur rôle, que l'enthousiasme des assistants ne pouvait se contenir ; chacun, selon Loret, devint amoureux de ces petits prodiges, & un peu plus, on eût enlevé les danseuses au lieu de les renvoyer à l'école.

Le dernier tableau qui devait réunir les amants, montrer la magnanimité de Jupiter, la bonté de Junon, faire briller la gloire du roi représentant la Guerre au milieu d'une auréole lumineuse, avait mis en réserve les plus riches effets. Tous les personnages sont réunis : Hercule a amené Prométhée délivré ; ce dernier, pressé sans doute de s'habiller, a pris le premier costume qui lui est tombé sous la main, & a endossé le costume d'un Persan moderne, auquel il a ajouté un large manteau rouge (il faut passer cette fantaisie à un homme qui avait grelotté tant d'années sur le sommet du Caucase) ; Chiron est là avec sa croupe ; Thétis a repris sa première forme. Six nues descendent alors en se développant du cintre jusqu'à la scène, chacune porte trois nymphes groupées & vêtues de riches habits. Le fond du palais de Thétis se voile de nuages, & lorsqu'ils s'écartent, deux perspectives se sont superposées

à la place de la colonnade du palais précédent. En haut est un palais d'or, avec l'orchestre des « intelligences célestes ; » en bas, on aperçoit une grotte lumineuse où se tiennent les nymphes ; toutes attendent Junon & l'Hyménée, qui descendront du palais d'or, en marchant de nuages en nuages. Il y a déjà, en ce moment, environ soixante personnes sur la scène. Est-ce tout ? Non ; les splendeurs doivent s'augmenter encore. La débauche de costumes, de couleurs & de lumière fera complète.

Dans le ciel, en partant de la gauche, sont les arts serviles :

La Guerre (le roi) avec un costume « couvert de petits » carrés de pierreries qui marquaient un corps de cuirasse à » l'antique & une cotte d'armes ; son casque avait pour crête » un affreux dragon qui vomissait des plumes bleues, isabelle » & blanches. »

L'Agriculture (duc de Saint-Aignan), tenant une bêche à la main, en costume brodé d'épis d'or & de pierreries.

La Force (le duc de Damville), représentée par Heroule, vêtu d'un habit rouge & noir, d'une peau de lion en tissu d'or imitant le poil de la bête féroce.

La Chasse (sieur de Lorges), avec un habit vert & l'argent & un dard à la main.

La Tapisserie (sieur de Verpré), habillée de point de Hongrie or & soie. — L'Orfèvrerie (sieur Le Vacher), couverte de chaînes d'or & de bijoux. — La Navigation (sieur Dolivet), vêtue de satin de Chine doré, coiffée d'un vaisseau, avec ses mâts & son corps en or, ses cordages en argent (coiffure qui était en avance d'un siècle). — La Chirurgie (sieur Beauchamps), habillée couleur de feu, & portant à sa ceinture les instruments les plus affreux servant aux opérations.

Vis-à-vis, sur la droite, se tenaient, vêtues de riches costumes de cour de couleurs variées, & de coupe semblable à celui de Thétis, les dames représentant les arts libéraux :

M^{me} de Brancas, la Géométrie. — M^{lle} de Mancini, la Mu-

sique. — M^{lle} de Mortemart, la Dialectique. — M^{lle} d'Estrée, l'Astrologie. — M^{lle} de la Rivière-Bonnœil, la Grammaire. — M^{lle} du Fouilloux, la Rhétorique. — M^{lle} de La Loupe, l'Arithmétique.

Les costumes des femmes sont un peu lourds, mais n'ont rien d'extraordinaire; en revanche ceux des hommes, nous le répétons, sont bien singuliers; c'est le renversement de nos idées; de nos jours, tous les rôles des ballets sont joués par des femmes; ce système n'est pas très-moral, & le costume masculin, ainsi porté, a des indiscrétions avec lesquelles la vertu n'a rien à débattre, mais croit-on que l'usage de mettre des hommes en femmes à la cour de Louis XIV fût beaucoup plus moral? nous en doutons fortement pour notre part, en considérant ces dessins coloriés qui semblent reproduire exactement les costumes du temps, & dans lesquels ces jeunes gens déguisés affectent les poses, les manières, les formes mêmes, le décolletage, la chevelure des femmes; les tendances efféminées sont si singulières que, par exemple, le roi, sur le corfrage de son armure de la Guerre, possède deux rondelles pour envelopper les seins comme Minerve ou les Amazones; il eût été si facile de lui faire représenter un Guerrier au lieu de la Guerre!

Les dieux de l'Olympe ont aussi un costume de pure fantaisie. Le fleur Le Vert, en Vénus, porte une longue jupe verte, un corfrage & un bas de soie rose & or; il est décolleté, avec une guimpe, & ses cheveux sont bouclés à la Sévigné. — Le fleur de Cambesfort est en Pallas, avec cuirasse & panache. — Les fleurs Lallemand & Coulon, pages, en Circé & Diane. — Le fleur Le Lorrain en Cybèle, vêtue disgracieusement de vert & de jaune, & coiffée d'une citadelle. — Saturne (le fleur Hédouin) mérite qu'on le cite pour finir: il a transmis son costume au cortège du bœuf gras qui l'a conservé jusqu'à nos jours: maillot imitant le nu, jaquette blanche, & faux traditionnelle en main.

Afin de clore la foirée par une sorte d'apothéose, le fond du

théâtre s'ouvre au-dessus des arts libéraux & serviles, & Junon descend sur un nuage, « rien que de beau ne paraissait » en elle. » A ses pieds le duc de Joyeuse représentant l'Hyménée, sous la forme d'un page couronné de fleurs, semble un petit Bacchus Pompadour; la machine vient rejoindre le plancher de la scène pendant le temps que, dans les hauts, se forme un palais extraordinaire : « Il était tout fait de pièces » de cristal, dont les unes demeurées dans leur naturelle blancheur, & aidées de l'artifice des lumières attachées par le » dehors exprimaient le beau feu des diamants, pendant que » les autres, avec des feuilles rouges, bleues, vertes & violettes, marquaient autant de rubis, de turquoises, d'émeraudes » & d'améthystes. » Huit Amours dansaient devant ce palais : c'étaient Monsieur, le comte de Guiche, le marquis de Villeroy, le petit comte de Saint-Aignan, le petit Rasseint, page de la chambre du roi, les jeunes Laleu, Brouart & Aubry. Ils avaient le corps nu, une jupe isabelle brodée d'or & d'argent, une écharpe, un carquois & des ailes.

Après Junon, les mécaniques qui soutenaient les autres personnages s'abaissèrent à leur tour imperceptiblement; d'autres nuages sortirent de partout, soutenant dans les airs Mars, Saturne, Vénus, Bacchus, Pallas, Diane, Cérès, Cybèle; Pluton surgit de terre & Neptune de l'onde, l'un sur un char de feu, l'autre sur une conque marine; & tous les dieux chantèrent, avec l'accompagnement des violons du roi, un air pour réjouir Thétis & Pélée.

Enfin Junon, l'Hyménée, les arts libéraux & les arts serviles, dansèrent la dixième & dernière entrée, à la suite de laquelle les danseuses « se démasquèrent. » Doit-on conclure de ces derniers mots que les visages étaient tous façonnés pour la circonstance? Non, mais un certain nombre d'acteurs portaient des masques pour danser, c'est un fait certain à cette époque; il est probable que dans le Ballet de Thétis & Pélée, les hommes qui représentaient des rôles de femmes étaient masqués, & cela expliquerait la gentillesse exceptionnelle &

l'air de famille, dont l'auteur des dessins de M. de la Ferté a affublé la physionomie des Néréides, Dryades & Furies.

Le spectacle des *Noces de Thétis* durait quatre heures; les costumes étaient au nombre de deux cent trente-trois, et

. *jamais monseigneur Protée,
Dont la fable est partout chantée,
Ne fit voir en peu de moments
Tant de merveilleux changements.*

Le succès fut si vif à la Cour que les représentations se continuèrent rapidement : « Dix fois n'ont pas été suffisantes » de satisfaire la curiosité du nombre infini de ceux qui se » pressaient pour en être les témoins, ce qui obligea Sa » Majesté de le redanser encore, pour ne pas faire dans un » si grand nombre d'heureux un petit nombre de misérables, » & pour donner à ceux qui y accouraient des provinces » éloignées, le contentement que ceux de la Cour & de Paris » ont déjà goûté. » Le roi, en 1654, dansa jusqu'à trois fois le ballet à succès :

*Notre monarque prend la peine
De danser trois fois par semaine,
Son ballet, qu'on nomme, en vingt lieux,
Le Charmant paradis des yeux.....*

25 avril, Loret.

La grâce du roi, la gentillesse de son frère étaient surtout admirées. Louis XIV avait alors seize ans, mais il paraissait en avoir vingt; c'était l'époque où il refusait de danser avec la princesse d'Angleterre qui n'avait que treize ans, en disant qu'il n'aimait pas les petites filles; il se plaisait mieux avec M^{lle} de Mancini, alors âgée de dix-huit ans. M^{me} de Motteville s'extasia sur la belle tournure du roi : ...« Depuis » la paix & son glorieux retour à Paris, il était augmenté en

» toutes choses : sa belle taille & sa bonne mine le faisaient
» admirer, & il portait dans ses yeux & dans l'air de toute
» sa personne le caractère de sa majesté... »

Une aussi belle tournure ne pouvait manquer de séduire les cœurs, & il semble que ce fut à l'époque du *Ballet de Thétis & Pélée* que se décidèrent les goûts voluptueux du roi. Car lors du *Ballet de la Nuit*, les vers de Benferade indiquent, tout en engageant les beautés de la Cour à aimer le roi, qu'il ne savait pas encore ce que c'était que l'amour. Louis XIV jouait un ardent ou feu-follet, & voici les envois que Benferade lui adressait :

*Objets charmants & doux
Beautés toutes parfaites,
Pour lui vous êtes faites
Comme il est fait pour vous :
Mais courez pour lui plaire
Vite comme le vent,
On ne l'attrappe guère
Il va toujours devant.*

Puis encore :

*Mais certain petit Dieu que force monde adore,
Et que tout reconnaît,
La curiosité ne l'a pas prise encore.
De savoir ce que c'est.*

Donc, le *Ballet de la Nuit* conflatait, en 1651, la réserve du roi. — Les *Noces de Thétis* font de 1654, — &, en 1655, un an après, dans le *Ballet des plaisirs*, représenté le 4 février, Benferade changeait de langage & accusait une révolution complète dans la conduite du roi ; il lui disait :

*Mais d'en user comme cela,
Et de courir par-ci par-là.*

*Sans vous arrêter à quelqu'une,
Que tout vous soit bon, tout égal,
La blonde autant comme la brune,
Ah ! Sire, c'est un fort grand mal.*

Il nous semble que Benferade employait là le langage des mères qui grondent leurs enfants tout en les trouvant adorables, & que, sous l'apparence d'un reproche, il adressait plutôt un compliment à Louis XIV, & l'engageait malignement à persévérer dans une voie sur laquelle il n'avait nul besoin d'être poussé.



CHAPITRE VII

Luxe des divertissements jusqu'au mariage du roi.

XERCÈS (1660).

La TOISON D'OR (1660-1661).

Les SAISONS à Fontainebleau (1661).

*ERCOLE AMANTE dans la salle des Machines aux Tuileries
(1662).*

IL ne faut que médiocrement s'étonner de la profusion des bijoux & des pierres précieuses que nous avons indiquée à propos des divertissements de la Cour. Tout en faisant une part à l'exagération, il faut se souvenir qu'il en était ainsi sous les Valois, & même, dans des temps moins prodigues. On trouve, par exemple, en 1606, à Fontainebleau, le fameux habit de toile d'or violette que portait de Bassompierre & qui produisit tant d'effet; il était brodé de 50 livres de perles, & la broderie seule valait 14,000 écus. — En 1614, la reine Marie de Médicis assiste à l'ouverture des États généraux, portant une chaîne tombant jusqu'à la ceinture, & un double cordon de jupe, tous deux en perles fines grosses comme des noisettes, & en 1626, le duc de Buckingham égrène les perles de son manteau & les fème à la cour de France, où il trouve des gentilshommes pour les ramasser sous ses pieds.

Le luxe était poussé à l'excès dans les fêtes données par Mazarin; depuis 1643 qu'il avait acheté l'hôtel Tubœuf, & que le palais Cardinal était devenu le Palais-Royal, il s'était plu peu à peu à embellir sa nouvelle demeure & à y offrir de splendides réceptions. La *Muse historique* de Loret en parle plusieurs fois.

En 1655, par exemple, dans ce palais inachevé mais déjà splendide, le cardinal invita la famille royale & le duc de Mantoue à un repas avec concert. Les nièces de Mazarin faisaient le plus bel ornement de la fête.

Les symphonies se faisaient entendre de loin en loin, réjouissant merveilleusement les auditeurs.

Il y avait, outre la musique royale prêtée pour cette occasion, des artistes célèbres, tels que La Vareyne, « qui chante » comme une sirène » (la rime était inévitable), & la signora Anne, dont le talent faisait alors fureur. On voit au reste que Rose, secrétaire de Son Éminence, bourra singulièrement Loret de toutes les excellentes choses qu'il put trouver; il le choya comme on doit le faire de tout critique à la mode, & lui ferma si bien la bouche avec des sucreries, que Loret ne put dire autre chose que des louanges.

En 1658, le 7 avril, Mazarin donna encore une fête plus extraordinaire dont l'ordonnance constituait pour les assistants une réelle mise en scène & un spectacle amusant.

Bien qu'il habitât au Louvre, il avait préparé dans les appartements de son palais une loterie de plus de 500,000 écus de pierreries, bijoux, chinoïseries & objets galants, rangés sur des tables & des dressoirs magnifiques. Leurs majestés, Monsieur, la reine d'Angleterre, sa fille, Mlle de Montpensier, assistaient à la foirée; le gros lot était un diamant de 4,000 écus.

Le goût de la représentation était tellement inné dans toutes les circonstances de la vie de cette époque, que l'on exposait comme sur un théâtre les mariées, soit après les noces, soit après leurs couches, & voici par exemple la description du lit qui ne servit qu'une seule fois à Marie de Mancini. à

Rome, lors des relevailles de ses premières couches : « C'était » une espèce de coquille qui semblait flotter au milieu d'une » mer, si bien représentée, qu'on eût dit qu'il n'y avait rien » de plus véritable & dont les ondes servoient comme de fou- » bassement. Elle étoit soutenue par la croupe de quatre » chevaux marins montés par autant de sirènes, les uns & les » autres si bien taillés & d'une manière si propre & si bril- » lante de l'or, qu'il n'y avait pas d'yeux qui n'y fussent » trompés... Dix ou douze Cupidons étoient les amoureuses » agraffes qui soulevaient les rideaux d'un brocard d'or très- » riche... » Cet usage d'un lit de théâtre, usage transmis au reste par les siècles passés, se perpétua longtemps ; Saint-Simon en parle dans ses Mémoires lors de son mariage avec Mlle de Lorge l'aînée. Peu à peu le lit devint moins pompeux & finit par se métamorphoser en chaise longue, sous Louis XV.

Mais ces détails sur la vie privée des grands nous ont détourné des ballets du règne de Louis XIV ; ils étaient si nombreux, qu'on peut difficilement les compter, & leur seule énumération ferait d'une grande monotonie. On trouve une fréquente uniformité dans les matériaux mis en œuvre pour la longue série de ces ballets représentés depuis 1654 jusqu'aux grandes fêtes de Versailles. On répétait les mêmes entrées, on choisissait les mêmes sujets dans l'antiquité : les romans célèbres, la philosophie, la nature ; c'étaient des allégories & des flatteries perpétuelles, entremêlées parfois de mascarades bouffes. L'argent dépensé faisait passer la pauvreté des inventions.

Un événement fit cependant diversion en 1655 & 1656 aux danses de la Cour : ce fut l'arrivée en France de la reine Christine ; elle devint un élément curieux au milieu des plaisirs, des guerres & des querelles des Jansénistes. Le ballet d'*Alcidiane* en 1658 (ce ballet à propos duquel, raconte-t-on, Lully ne craignit pas de faire attendre le roi), dans lequel les courtisans étaient cependant habillés d'étoffes d'or, ne fut guère remarquable que par la présence de cette même Chris-

tine ; c'était le 24 février 1658, &, pour la première fois, elle reparaissait à la Cour depuis le meurtre de Monaldeschi ; elle quitta la France peu de jours après pour se retirer à Rome. On comprend que sa vue dut causer une certaine sensation.

On fit un tel abus des ballets, que les noms commencèrent à manquer, & l'on répétait les titres comme les inventions elles-mêmes.

Les envois étaient toujours de Benferade. « Faire les vers » d'un ballet du roi, était une fortune que les poètes devaient » autant briguer que les peintres font du tableau du Mai qu'on » présentait à Notre-Dame. » Benferade fut un des rares poètes auquel sa muse rapporta quelque profit durable ; ses flatteries & ses plaifanteries douces plaisaient à chacun, & Senecé put mettre plus tard sur sa tombe :

*Ce bel esprit eut trois talents divers,
Qui trouveront l'avenir peu crédule.
De plaifanter les grands il ne fit point scrupule
Sans qu'ils le prissent de travers.
Il fut vieux & galant sans être ridicule,
Et s'enrichit à composer des vers.*

Boileau fut pour Benferade plus sévère que Senecé ; il écrivit, à peu près à l'époque qui nous occupe, quelques vers dont la hardiesse paraît singulière & dont le dernier trait eût prêté malignement à l'allusion, s'il eût été décoché quelques années plus tard, après le *Carroufel* de 1662 : Boileau se plaint de

*..... cet amas d'ouvrages mercenaires,
Stances, odes, sonnets, épîtres liminaires,
Où toujours le héros passe pour sans pareil,
Et, fût-il louche & borgne, est réputé Soleil.*

Pour en finir avec les ballets de la minorité du roi, avec

ce genre de représentations qu'on pourrait qualifier de : ballets du vieux style, par rapport à ceux qui suivront, nous montrerons quel était alors l'idéal singulier d'un parfait amateur de la Cour.

Le 11 février 1657, pendant que le roi danse pour la quatrième fois le ballet de l'*Amour malade*, l'abbé de Marolles, qui l'a déjà vu trois fois & trouve que c'est assez, reste enfermé dans son appartement & passe son temps à écrire le dessein d'un ballet : *Le Temps*, — sujet qu'il considère comme nouveau, qu'il développe à outrance, qu'il pourlèche avec amour, en l'entourant de mécaniques, en l'ornant d'entrées & des costumes les plus ingénieux.

Le Temps, suivi du Jour & de la Nuit, ouvrait la série de trente entrées successives que nous ne pouvons transcrire ; il amène avec lui les vieilles monarchies disparues, & doit être représenté par un vieillard robuste & vigoureux, à longue barbe, avec une robe de couleur changeante, « car il est fort changeant », — des ailes au dos & aux pieds, « car il va fort vite », — un globe céleste sur la tête, des ciseaux à la ceinture — & des trames de laines de couleurs différentes sur un dévidoir devant lui ; « il en fait des pelotons » qu'il jette dans sa robe après les avoir coupés avec ses ciseaux.

Le Jour sera représenté sous la figure d'un adolescent de douze ans, habillé de satin blanc, avec un masque d'or, une couronne de rayons, une fraise de fleurs diverses, un arc & des flèches d'or & une ceinture d'or qui le lie au char du Temps.

La Nuit, pour faire contraste, est une fille de douze ans, costumée en « Morisque, avec une robe noire traînante, une couronne d'étoiles, un collier & une ceinture d'argent, un arc & une flèche du même métal. »

Le ballet, en trois actes, passait en revue les siècles, les peuples, les astres, les faisons, les philosophies & la Nature entière.

Il n'y avait rien d'original dans ces imaginations ; on y

trouve toutefois un élément nouveau ; l'abbé de Marolles admet, pour représenter un grand nombre de personnages, la présence des femmes dans ce ballet du *Temps*, qui eût réalisé pour son auteur un type accompli. Nous laisserons là ces excentricités puériles ; un fait théâtral important allait d'ailleurs se présenter. Nous voulons parler de la *Pastorale comique* jouée au château d'Issy en 1659. Cette représentation, qui eut une grande influence sur le développement de l'opéra, dut son succès à la sobriété même de sa mise en scène ; après tant de machines, de splendeurs, il semble que les yeux se reposèrent à regarder le simple cabinet de verdure que représentait le théâtre, & dans lequel se passait une action répondant à la naïveté du décor.

Peu de temps après, l'année suivante, en 1660, la paix avec l'Espagne & le mariage du roi allaient aussi modifier, jusqu'à un certain point, le genre des divertissements ; la présence d'une jeune reine, au milieu d'une Cour élégante, le sentiment de bien-être résultant d'une paix longtemps attendue, vinrent donner aux plaisirs un entrain nouveau & créer dans les spectacles de la Cour une époque spéciale, qui, tout en conservant quelques traces des éléments dramatiques & des ballets de la minorité du roi, a cependant un caractère propre qui subsistera jusqu'aux premières fêtes auxquelles collaboreront Molière & Lully.

Lorsque les jeunes époux furent arrivés à Paris, ils assistèrent à quelques représentations dont la plus importante fut celle du *Xercès* de Cavalli ; elle devait avoir lieu dans la salle des Machines, aux Tuileries, mais cette salle n'ayant pas été terminée assez vite, force fut à la Cour de se rabattre sur celle du Petit-Bourbon.

L'intrigue du nouvel opéra roulait sur les amours de *Xercès* & de *Romilde*, fille du roi d'Abydos ; *Xercès* aime *Romilde* qui ne l'aime pas & en aime un autre ; & à côté de

Romilde se trouve Amastris, fille du roi de Susie, qui aime Xercès & que Xercès n'aime pas à son tour. Selon la mode de toutes ces pièces, les événements s'accomplissent dans un monde aristocratique, plein de têtes couronnées ; il fallut l'arrivée de Molière pour faire accepter les types de la bourgeoisie dans la haute comédie. Amastris poursuit Xercès qui n'en peut mais ; celui-ci se débat dans l'intrigue comme un niais de mélodrame, tantôt poursuivi par une lettre, tantôt poursuivant cette lettre, successivement attribuée à tous les personnages. Cependant tout finit bien : Romilde épouse son amant, & Xercès épouse Amastris.

La mise en scène de cette pièce n'avait rien de particulièrement nouveau. Cependant nous devons parler de la singulière coupe de composition qui, pour se conformer à l'usage de la Cour, & séparer chaque acte par des danses, intercala, dans *Xercès*, six intermèdes bizarres étrangement mêlés aux personnages, à l'intrigue & aux costumes. Ces six intermèdes furent : 1^o Les Basques ; — 2^o les Payfans dansants à l'espagnole, ce qui était de circonstance ; — 3^o Scaramouche avec des Trivelins & des Polichinelles ; — 4^o un patron de vaisseau, avec des esclaves portant des singes, & des matelots jouant de la trompette marine ; — 5^o des Mataffins, cette danse militaire si fort à la mode en France depuis le xvi^e siècle ; — 6^o enfin, Bacchus, sylvains, bacchantes & satyres, jouant de toutes sortes d'instruments & dansants. Ce sixième intermède fermait la foirée.

Parmi les différentes fêtes données en France à propos du mariage du roi, on remarqua les représentations de la *Toison d'or* de Corneille, jouée d'abord, en 1660, en Normandie, chez le marquis de Sourdéac, au château du Neubourg, puis l'année suivante, en 1661, sur le théâtre du Petit-Bourbon, par les comédiens du Marais. Ce fut le second exemple (*Andromède* était le premier) d'une férie bien écrite & dont la poésie pouvait être écoutée sans regarder les décors. De grands préparatifs avaient été faits pour cette pièce, dont le

prologue fit allusion au mariage du roi (le Lys) avec l'infante (la Toison d'or) :

Les comédiens du Maresj
Font un inconcevable aprest,
Pour jouer, comme une merveille,
Le Jason de monsieur Corneille.

(Loret, 19 février 1661.)

Une partie du prologue était à la louange du cardinal Mazarin, & les vers qui le célèbrent existent dans la première édition du *Deffain de la Toison d'or*; Corneille les supprima par la suite; il n'était pas né flatteur, & ses rapports avec les deux cardinaux qui gouvernèrent la France au xviii^e siècle sont singuliers. Des discussions à propos du *Cid*, il resta toujours un vieux levain normand contre le premier cardinal : bien que selon les paroles qu'on lui prête, Richelieu lui eût fait « trop de bien pour en dire du mal, & trop de mal pour en dire du bien, » Corneille prit un terme moyen; il garda le silence & se vengea, on pourrait dire négativement, en ne plaçant pas une seule fois, même à propos du siège de La Rochelle, le nom de Richelieu dans les vers écrits à la gloire de Louis XIII sur la demande de Louis XIV.

Quant à Mazarin, il ne fut guère mieux partagé; Corneille avait parlé de lui comme nous le disons, dans le prologue de la *Toison d'or*; il l'avait même traité de « fameux cardinal, » il disait par la voix de la Paix parlant à la France :

.
Voy cette âme intrépide, à qui tu dois l'honneur
D'avoir eu la victoire en tous lieux pour compagne,
Avec le grand démon d'Espagne
De l'un & l'autre État concerter le bonheur.

Mais ces vers furent supprimés par l'auteur, qui prouva, au

reste, dans ce même prologue de la *Toison d'or*, combien il était peu courtisan. Au rebours de Benferade qui, dans le ballet de la *Nuit*, avait exhorté Louis XIV à aller jusqu'à Constantinople détruire l'islamisme, Corneille osa représenter la France fatiguée de la Guerre & disant à la Victoire :

*A vaincre tant de fois mes forces s'affoiblissent,
L'État est florissant, mais les peuples gémissent,
Leurs membres décharnés courbent sous leurs hauts faits,
Et la gloire du trône accable les sujets.*

Le roi se souvint peut-être à contre-cœur de ces vers, & il fallut ceux que Corneille lui adressa en remerciement, à propos de *Sertorius*, pour qu'il oubliât cette leçon.

Quoi qu'il en soit, le succès d'*Andromède* avait engagé Corneille à persister dans le genre des pièces à machines, & l'insistance qu'il apporte à indiquer les effets dans quelques circonstances du drame prouve qu'il attachait une assez grande importance aux surprises ménagées par lui pour les yeux.

Le prologue montrait, au-dessus d'une ville en ruines, effondrée par les machines de guerre, le ciel s'ouvrant, & Mars, un pied en l'air, l'autre posé sur son étoile, descendait & remontait en parlant. Les décors des premier & deuxième actes représentaient des jardins ; Iris, sur son arc-en-ciel, Junon & Pallas sur des chars, parcouraient l'espace, & Corneille a grand soin de dire que les chars se croisaient. A la fin du deuxième acte, le jardin disparaissait sous les flots roulés par la rivière du Phaxe (effet de scène qui nous paraît avoir employé, pour se produire, les machines d'Andromède ; seulement, au lieu de la mer, ici c'était une rivière). Le palais d'Acète succédait au torrent ; palais tout doré, tout sculpté, orné de statues & de bas-reliefs, dans lequel la perspective trop régulière tourne à l'abus ; cette répétition, toujours possible à l'infini, d'un même motif de décoration, rappelle désagréablement l'effet des glaces placées en face les unes des autres

chez les restaurateurs de nos boulevards. A partir du troisième acte, les surprises mécaniques se succédaient presque sans interruption. Médée faisait changer le palais d'Acète en un amas de monstres ; puis vient un désert, au-dessus duquel apparaît, dans les airs, le palais de Vénus, tout construit en gaze d'or. L'Amour en sort ; il vole, non latéralement d'une coulisse à l'autre, mais perpendiculairement, vers les spectateurs, « ce qui n'a point encore été pratiqué en France de » cette manière », ajoute Corneille.

Au cinquième acte se trouvait une scène, qui, nous croyons, n'a jamais été imitée. Médée, assise sur le dragon gardien de la Toison d'or, est à mi-hauteur de la scène. Zéthès & Calaïs, avec des ailes au dos, suspendus en l'air, attaquent le monstre conduit par Médée ; les artistes déclamaient alors, tout en se mouvant avec leurs « mécaniques. » Au-dessous d'eux, Orphée, chantant, exhorte Zéthès & Calaïs au combat. Pour finir, la forêt où a lieu la lutte s'ouvre : le palais du Soleil en sort ; le palais roule vers le public, puis s'élève au-devant du palais de Jupiter qui apparaît dans le haut. Il y avait donc là un triple aspect du décor : en bas, la forêt sombre ; au-dessus, le palais du Soleil scintillant ; plus haut encore, le palais de Jupiter rutilant, fulgurant.

La *Toison d'or* fut la merveille de la cité ; on la reprit plus de vingt ans plus tard, à Rouen, en 1683, &, malgré le temps écoulé, l'effet de ses curieuses machines fut aussi grand que dans l'origine.

Mazarin mourait peu de jours après la première représentation de la *Toison d'or*, le 9 mars. La Cour alla cette année s'établir à Fontainebleau, & l'on ne pensa guères au ministre défunt. Dans l'entourage du roi & de la reine, il y avait plusieurs jeunes ménages ; l'amour devint l'unique préoccupation de tous les courtisans délivrés des complications politiques de la Fronde, & les intrigues allèrent si bien leur train, que sauf la reine-mère & la jeune reine, peut-être tous étaient engagés dans quelque roman de cœur. Partout on s'amusait,

sur la terre, sur l'eau, dans les appartements, dans les bois ce n'était que chasses, repas & feux d'artifice.

L'abbé de Choisy parle avec enthousiasme des quelques mois que passa la Cour à Fontainebleau.

M^{me} de Motteville raconte à son tour que les fêtes prirent une allure momentanément mystérieuse & quasi champêtre, qui n'excluait cependant pas le luxe. La nature y devint un raffinement. Par suite de l'inclination « qui portoit un prince de » vingt-deux ans à se divertir (le roi), & une princesse de » seize à dix-sept ans à suivre son exemple (Madame), les » plaisirs de jour, les repas ou les promenades jusqu'à deux » ou trois heures après minuit dans les bois, commencèrent » de s'introduire & de se pratiquer d'une manière qui avoit » un air plus que galant, & où la volupté paraissoit devoir » bientôt corrompre une vertu qui avoit été admirée. »

Ce fut le moment où se nouèrent les intrigues du roi avec M^{lle} de la Vallière, & celles de Madame d'Angleterre avec le comte de Guiche. M^{me} de La Fayette, qui en parle, nous a laissé un curieux détail sur la mise en scène du *Ballet des Saisons*, représenté au milieu de tous ces galants mystères : « L'on répétoit, dit-elle, alors à Fontainebleau, un ballet que » le roi & Madame dansèrent, & fut le plus agréable qui ait » jamais été, soit par le lieu où il se dançoit, qui étoit le bord » de l'étang, ou pour l'invention qu'on avoit trouvée de faire » venir du bout d'une allée le théâtre tout entier, chargé » d'une infinité de personnes qui s'approchoient insensiblement, & qui faisoient une entrée en dansant sur le » théâtre. » Il y avoit là une idée nouvelle dans la façon dont la lourde machine rouloit, poussée en avant sans qu'on aperçût les ressorts qui la faisoient mouvoir.

On se servit aussi du grand canal pour y donner des fêtes en bateau. Dès l'année 1642, Corneille, dans le *Menteur*, nous avoit appris que ce genre de divertissement étoit à la mode. Dorante parle de cinq bateaux commandés sur son

ordre, dont les quatre premiers étaient pleins de violons, luths & voix, flûtes & enfin hautbois ;

*Le cinquième était grand, tapissé tout exprès,
De rameaux enlacés, pour conserver le frais,
Dont chaque extrémité portoit un doux mélange
De bouquets de jasmin, de grenade & d'orange.
. En ce lieu de délices,
On servit douze plats.....*

Car la nourriture n'était jamais oubliée, & l'on mangeait beaucoup sous le règne du grand roi.

La fête de Vaux, dont les descriptions sont trop connues, fournit, à la même époque, un splendide modèle de ces divertissements où la campagne, déguisée richement, devenait le prétexte de mille adroites surprises. Pour la représentation des *Fâcheux*, par exemple, petite pièce dans la grande plus grave qui se jouait chez Fouquet, le théâtre était dressé dans le jardin, & le décor était orné de fontaines véritables & de vrais orangers ; une grande conque découvrant une naïade, s'ouvrait au milieu des jets d'eau ; puis autour d'elle, sortant du tronc des arbres & des piédestaux des statues, surgissaient des dryades, des faunes & des satyres.

Ce fut enfin pendant l'hiver qui suivit le séjour à Fontainebleau & l'accouchement de la reine, que fut joué l'*Ercole amante* de Cavalli, avec des entrées de ballets ajoutées par Lully ; la salle des Machines, aux Tuileries, se trouvait enfin prête, & cet opéra, réellement complet, trop complet même, car il contient une exubérante abondance de décors, changements & mécaniques, l'inaugura royalement. Le roi avait soigné à tel point l'éclat de cette représentation qu'il avait écrit au duc de Toscane pour lui réclamer des chanteurs qui se trouvaient en vacances à Florence ; au reste, à cette époque, Louis XIV se préoccupait tellement de théâtre qu'il demanda aussi au duc de Parme de lui procurer un bon Arlequin.

Ercole amante fut joué le 7 février 1662. Un prologue important avait été, comme les ballets, ajouté à l'œuvre primitive; le roi & la reine y figurèrent; ce fut, nous croyons, la seule fois que Leurs Majestés parurent ensemble sur un théâtre; le roi continua à y danser seul, & ses maîtresses ou les dames réputées telles prirent à l'avenir la place de la jeune reine.

Camille Lilius, auteur du prologue, avait rattaché la famille royale de France aux grandes familles envoyées par Nerva & Trajan, hors de Grèce & d'Asie, régner sur les Barbares de l'Occident soumis aux Romains; le commentateur avait réduit à un certain nombre de fouches les familles royales & impériales d'Europe provenant de la même source, & ce furent ces familles entourant celle de France, & formant avec elle un total de quinze, qui furent personnifiées dans le prologue. Le théâtre représentait des rochers abrupts à droite & à gauche, laissant voir entre eux la mer jusqu'à l'infini; Diane apparaissait en l'air sur une machine en forme de lune qui grossissait peu en peu, s'ouvrait, & laissait apercevoir les quinze familles royales qui, sur l'invitation de Diane, descendaient offrir leurs hommages aux nouveaux époux avec l'Amour & l'Hymen. La mer se retirait pour laisser se poser sur la scène la machine de Diane; alors la déesse ordonnait à Hercule (le roi symbolisé) d'apparaître & de procéder à ses travaux, lui promettant qu'il épouserait la Beauté (symbolisant la reine); le prologue retardait à peu près de deux années; mais la faute en avait été aux architectes, & il fut le bienvenu malgré son manque d'à-propos. Après l'apparition d'Hercule & le discours de Diane, la mécanique remontait au ciel pendant que quatorze fleuves français, couchés à terre, chantaient un chœur (ajouté) pour célébrer la naissance du Dauphin. Dans ce tableau, le roi personnifiait la maison de France, — & les familles royales étaient représentées par Mademoiselle, les comtesses de Soissons, d'Armagnac & de Guiche, les duchesses de Luynes, de Sully & de Créquy, M^{lles} d'Alençon, de Valois, de Nemours, d'Aumale, de Mortemart, Des Autels.

Le premier acte se passait dans un grand paysage où l'on apercevait dans le lointain le palais royal de d'Eocalie; Hercule aime la jeune Yole, & Vénus descend dans une machine traînée par des colombes pour protéger leurs amours. Junon, au contraire, dans son char éternellement attelé de ses deux paons, les écoute d'un nuage, & veut traverser leurs projets.

Dans le second acte (palais du roi), Déjanire, envoyée par Junon, se présente déguisée en petit payfan; puis elle se rend dans la grotte du Sommeil où s'est réfugié Hercule; Junon lui fait voir Déjanire & l'enlève au ciel pour préparer sa vengeance; le Sommeil, lui aussi, descendait auprès d'Hercule, & remontait dans les nuages après l'avoir endormi.

Le troisième acte nous paraît plus animé que les deux premiers; le décor représentait un jardin superbe où Hercule doit se rencontrer avec Yole & voir aussi Vénus qui les protège; cette dernière fait apparaître un lit de fleurs magiques dont l'influence fait consentir Yole à aimer Hercule. Mais à ce moment, Junon survient, & l'acte se termine au milieu des querelles de Vénus, de Junon, d'Hercule & de son fils Illus, que Junon a amené, & qui aime Yole & en est aimé. Illus se voit enfermé par son père dans une tour, au milieu de la mer.

Le quatrième acte se passe sur les eaux. La tour d'Illus est au milieu de la scène, isolée du rivage. Un page en sort dans une légère barque pour porter à Yole une lettre de son amant; mais la mer se soulève, engloutit la barque, & à cette vue, Illus, au désespoir, se précipite dans les ondes. Junon, toujours aux écoutes, apparaît dans les nuages, le sauve & remonte au ciel en ordonnant aux Zéphyrus de porter Illus au rivage.

Un changement à vue faisait surgir devant les yeux des spectateurs des tombeaux entourés de cyprès; Yole & Déjanire, dédaignée par Hercule, se rencontraient dans ce lieu funèbre pour offrir un sacrifice. Yole évoquait l'ombre de son père, Eutyre, tué par Hercule; l'ombre dissuadait sa fille d'épouser le héros, & Yole & Déjanire consentaient enfin

à ce que Lycas, personnage entrevu dans les actes précédents, donnât à Hercule la tunique de Nessus pour le guérir de sa passion.

Le cinquième acte comprenait deux tableaux ; un enfer splendide (celui-ci, suivant la tradition, aurait servi plus tard pour *Psyche*) ; les victimes qu'Hercule avait fait descendre aux Enfers, se réjouissaient du mal qui allait lui arriver ; Pluton, qui avait été contraint de lui livrer Alceste, est aussi charmé de se voir vengé. — Puis l'Enfer cédait la place au temple de Junon. Hercule se présente pour épouser Yole ; il revêt la tunique & entre en fureur ; il veut se tuer, quand Jupiter, survenant dans une gloire, l'enlève au ciel & lui fait épouser la Beauté. Illus & Yole, restés sur terre, se marient sans opposition des dieux.

Pour avancer plus rapidement dans l'analyse de ce drame assez embrouillé, nous avons à dessein omis de parler des intermèdes. Voici quels ils étaient :

Après le premier acte, lorsque Junon remontait au ciel au milieu des éclairs, il y avait un ballet de foudres & de tempêtes. — Après le deuxième acte venait un ballet des songes, ceux qui avaient aidé à endormir Hercule. — L'intermède qui suivait le troisième acte était assez bien trouvé : les fleurs du jardin, les statues s'animaient & dansaient une grande entrée. — La fin du quatrième acte amenait le ballet le mieux réussi, qui frappa beaucoup le public. C'était, après l'apparition d'Eutyre, dans le décor des tombeaux. Il y eut une entrée effrayante de fantômes sous la forme de demoiselles, vieilles & laides ; l'envoi qui accompagne le divertissement est peugnant & allait bien dans une Cour où la jeunesse & la beauté brillaient partout aux premiers rangs.

« Mettez-moi, dit le poëte :

*Mettez-moy d'un côté quatre spectres d'Enfer,
De l'autre nombre égal d'antiques demoiselles,
De celles que l'on croit faites par Lucifer*

*Pour la damnation des Jeunes & des Belles,
Joignez bien ce troupeau dont je vous fais le plan,
Je le donne au plus fin qui soit dans le royaume,
De pouvoir desmêler dans l'espace d'un an,
Quelle est la demoiselle & quel est le fantôme?*

Après cet intermède il y avait au cinquième acte, dans l'Enfer, le ballet des Démones, avec douze Furies conduites par Pluton & Proserpine. Le roi dansait Pluton.

Puis après le drame, les entrées se succédaient plus nombreuses. La huitième entrée (car les intermèdes précédents en formaient sept) étaient dansées par les Sphères, les Influences & les Étoiles. — La neuvième. par Mars (le roi) & les grands capitaines de tous les temps. — La dixième était un ballet bouffe intitulé *la Lune & les Pèlerins*, où sans doute il devait y avoir des effets d'ombres portées.

Venaient encoré les entrées de Mercure & les Charlatans. — de Vénus & des Plaisirs, — de Saturne & de ses enchantements, — de la Nuit avec les douze Heures sombres, les Étoiles & l'Aurore, — du Soleil & des douze Heures de jour, avec le roi en *soleil*. & nous foulignons le mot, parce que c'est la première fois que Louis XIV est désigné sous ce nom de Soleil; jusqu'ici, dans le même emploi éclatant, il s'était appelé Apollon.

La dix-huitième & dernière entrée, les Étoiles, était dansée par toutes les dames de la Cour, & formait ballet final.

Il devait y avoir dans toute cette mise en scène bien des effets que la Cour avait déjà vus, mais tout était neuf & brillant, & fit autant de plaisir que si tout était inédit dans les prestiges des décors, de la lumière & des machines.

L'ampleur d'*Hercule* comme opéra est remarquable pour le temps, & les rôles qu'y jouait le roi accusent les curieuses tendances d'ostentation de cette Cour toute de cérémonial, d'étiquette & d'emphase excessifs.

Le triomphe de la foirée était pour la machine de l'Har-

monie du ciel enlevant Hercule avec la Beauté; il y avait plus de cent personnes soulevées là d'un seul coup, & au prestige de la mécanique se joignait celui de la flatterie enveloppée sous une forme galante. Mlle de La Vallière était la secrète héroïne de toutes les fêtes, & les allusions lancées à la force du roi, à la beauté de la reine, laissaient bien d'autres choses encore sous-entendues, & permettaient aux esprits d'attribuer une part de tous ces compliments à des personnes moins officielles, mais en réalité aussi puissantes que les têtes les plus souveraines.

La musique des intermèdes se ressentit elle-même des allures pompeuses de cette soirée exceptionnelle & ce fut, nous croyons, dans *Hercule amoureux* que furent pour la première fois employées avec suite les timbales dans l'orchestre.

Hercule amoureux, tout en appartenant comme forme à l'opéra de l'avenir, avait encore assez des anciens ballets par ses intermèdes pour être considéré comme leur digne couronnement; il acheva la métamorphose du genre. La période de 1663 à 1668 vint, avec l'*Impromptu de Versailles*, donner aux fêtes une physionomie un peu plus littéraire: malgré la peine qu'il avait à se plier à des babioles de cour, Molière se mit de la partie, car le roi le voulait.

On vit encore cependant surgir quelques ballets de l'ancien style, car une forme théâtrale a toujours la vie dure.

L'année 1663 fut signalée à la Cour par les débuts de Mlle de Sévigné, qui avait alors quinze à seize ans, & fit fureur par sa beauté malheureusement trop régulière & d'une froideur de glace. Ce fut en janvier 1663 qu'elle parut pour la première fois dans le *Ballet des Arts*, où le roi dansait un berger & elle une suivante de Minerve (Madame). Elle était habillée en amazone. Benferade lui décocha assez indiscretement un envoi fort lesté, dans lequel, rappelant la coutume prêtée aux amazones de se brûler un sein pour tirer plus aisément de l'arc, il s'étonne des rondeurs égales que laissait apercevoir Mlle de Sévigné.

Dans ce *Ballet des Arts*, Benferade semblait prévoir pour M^{lle} de Sévigné une protection royale qui ne se produisit point; il était au reste d'une rare adresse dans ses allusions, & celle faite à propos des amours de M^{lle} de La Vallière, dans l'envoi qu'il lui adresse à elle-même, en est la preuve. M^{lle} de La Vallière jouait une bergère; le poëte lui dit :

*Je ne pense pas que dans tout le village
Il se rencontre un cœur mieux placé que le tien.*

En 1661, au mois de février, les *Amours déguifés*, ballet dont Loret donne une trop longue description, vit encore briller la beauté de M^{lle} de Sévigné, à la réputation de laquelle l'esprit de sa mère ajoutait encore de l'éclat. Loret, après Benferade, lui décoche aussi un compliment, aussi direct mais plus convenable dans la forme :

*Si quelqu'un venoit me dire,
Et fût-ce le roi notre fire,
As-tu rien vu de plus mignon?
Je lui dirois hardiment — non.*

Ce : « fût-ce le roi notre fire » semble indiquer que Louis XIV parut un moment amoureux de la belle danseuse, qui jouait dans les *Amours déguifés* le rôle d'une nymphe maritime.

Ce ballet précéda de peu les grands divertissements de Molière; car, le 7 mai de la même année, commencèrent les *Fêtes de l'île enchantée*, fêtes singulières, en ce sens que, cette fois, aucune dame de la Cour ne figura dans les représentations; les seigneurs seuls y furent acteurs, & les dames demeurèrent simples spectatrices : c'était galanterie pure.



CHAPITRE VIII

*Mise en jécète des fêtes dites de Versailles
(1662 à 1668).*

La PRINCESSE D'ÉLIDE 1664.

GEORGES DANDIN & les FÊTES DE BACCHUS 1668.

LES années qui suivirent le mariage du roi virent encore s'opérer une modification nouvelle & importante dans les divertissements de la Cour; la fiction seule ne fut plus suffisante; il fallut un mélange de réalité & de fiction dans lequel les grands de la Cour pussent conserver une partie de leur personnalité, tout en y ajoutant un éclat de convention; & comme la Cour ne pouvait passer sa vie sur les planches d'un théâtre, la vie de chaque jour devint théâtrale; la simplicité fut l'exception. Les cortéges, fetes, carroufels se succédèrent sans relâche; le goût se corrompit, car une seule personnalité domina tout, celle du roi; tout devint à la Louis XIV, & lorsque l'Académie royale de musique ouvrit ses portes, le travail de métamorphose était accompli; Persée, Atys, Thésée, se mirent dans un monde de fantaisie, fabriqué sous la pression de la puissance du roi, de ses succès militaires, de ses flatteurs & de ses amours, & furent entourés d'une mise en scène créée par la flatterie de Lully, Quinault & Beauchamp, & dont les imaginations laissèrent de longues & regrettables traces au théâtre.

Ce défaut de style amena du reste, à son tour, près d'un siècle après, une réaction exagérée en sens inverse; on en vint à la pauvreté scénique vers la fin du XVIII^e siècle par haine de la richesse excessive du théâtre du XVII^e; mais la faute en avait été à l'exubérance du règne de Louis XIV.

Examinons donc quelques-unes des fêtes qui eurent lieu de 1662 à 1668; elles nous montreront comment, à cette époque, l'instinct théâtral guidait en tout les nobles ordonnateurs & les nobles figurants de ces divertissements.

Le *Carroufel* de 1662, où le luxe le plus effréné fut développé, donne une idée exacte de la manière dont le roi entendait le costume romain. Louis XIV commandait, déguisé en empereur, à un cortège dans lequel on avait trouvé bon de placer jusqu'à des timbaliers parmi les musiciens romains. Le roi portait le sceptre; il avait le casque à panache énorme, égalant en hauteur le torse du cavalier, la grande perruque bouclée, le plastron avec cercles, bracelets & lanières couverts de bijoux & de pierres précieuses, la jupe courte à lambrequins, décorée aussi richement, & découvrant les jambes jusqu'aux genoux, les brodequins de pourpre avec masques ornés.

Le tout était damasquiné, brodé, couvert à profusion de glands, de plumes, de dentelles & de guipures. Le cheval était caparaçonné à l'avenant, & si le roi était plus brillant que les figurants de son quadrille, il ne l'emportait pas de beaucoup sur le luxe déployé par eux. Les plumes surchargeaient toutes les têtes; au reste, cette abondance de panaches, quelque irrégulière qu'elle fût, trouvait sa justification dans les figures des Carroufels; ces panaches s'agitaient, brillaient de diverses couleurs, & rachetaient par leur éclat leur manque de vérité.

De ce Carroufel il est resté, surmontant au-dessus des splendeurs, la devise fameuse de Louis XIV : *Nec pluribus impar* — entourant un soleil. Cette devise est caractéristique du cérémonial; l'idée qu'elle renferme pouvait s'exprimer simplement,

mais on préféra l'envelopper d'une forme tortillée & prétentieuse comme le collume que portait le roi.

En 1664, lors des *Divertissements de l'Île enchantée*, on avait disposé une lice, une sorte de cirque champêtre avec un théâtre par derrière. La décoration représentait un demi-cercle de verdure, avec entrées monumentales; des lustres étaient appendus de tous côtés; au fond, au travers d'une large arcade, on apercevait une perspective gazonnée qu'un rideau fermait au besoin. Vigarani, le décorateur, avait été chargé de la confection des machines; le duc de Saint-Aignan, pour lequel la représentation des *Noces de Thétis & Pélée* avait été l'occasion d'un si beau triomphe, avait organisé les défilés. La nature de Versailles fournissait là une partie des éléments décoratifs. Dans la lice, on plaçait des tables; on courait la bague, on faisait défiler des soldats, &c, sans que l'organisation générale fût sensiblement modifiée. Les gravures faites à l'occasion de toutes ces fêtes indiquent d'une manière intéressante la mise en scène & les collumes.

Les chevaliers de l'Ariotte défilèrent le premier jour. M. le duc de Saint-Aignan avait un habit de toile d'or & d'argent, des plumes noires & incarnates, des rubans de mêmes couleurs. Les autres chevaliers portaient la cuirasse avec petites écailles d'or & le casque surmonté d'un dragon. Des trompettes & des timbaliers habillés de satin couleur de feu, précédaient les groupes des chevaliers. Le roi, qui naturellement représentait Roger, puisque par la vertu de l'anneau de la fée Mélisse il devait dominer l'enchantement qui allait retenir ses compagnons, était vêtu « à la grecque, avec une cuirasse de lames d'argent; » ses étoffes étaient richement brodées, son casque était couronné de plumes couleur de feu.

Chaque personnage avait eu, de Benfirade, un envoi en vers; le marquis de Soyecourt, qui avait la réputation d'un amoureux à robuste encolure, en a un d'une allure assez graveleuse.

Au milieu des chevaliers marchait le char du Soleil. C'était un retour aux fêtes du xvi^e siècle, aux représentations en

plein air. Une collation fut servie pour clore la journée.

La mise en scène de ce repas est curieuse. La salle était placée au fond, dans le demi-cercle champêtre : « sur la ver-
» deur des palissades brilloient nombre infini de chandeliers
» peints verts & argent, portant chacun vingt-quatre bougies,
» & deux cents flambeaux de cire blanche tenus par des
» masques... » ; des lustres pendaient aux arcades ; en avant
de la table, sur une ligne droite, se tenaient trente-deux por-
teurs de plats en livrée, rangés alternativement, un grand &
un petit ; le grand porteur soutenait un plat sur sa tête, le
petit porteur un de chaque main ; de sorte que le coup d'œil,
singulier, offrait une série de petites pyramides inégales de
plateaux couverts de victuailles. Les Saïsons servaient le menu ;
elles étaient placées sur un bosquet mouvant en forme de gros
arbre de corail ; autour d'elles se trouvaient rangés un élé-
phant, un chameau, un ours, un cheval. Un orchestre, avec
trente-six violons, faisait, pendant le repas, entendre des sym-
phonies ; il était divisé en trois groupes habillés à peu près
comme les chevaliers ; à gauche, les basses de violes, les gui-
tares, les luths ; — à droite, les violes & violons ; — au fond,
les flûtes, hautbois & trompettes.

La *Princesse d'Élide* eut, le soir de la deuxième journée, l'honneur d'un décor spécial ; il était disposé dans un cirque recouvert de toiles & placé dans le parc, un peu plus du côté où se trouvait le lac d'Alcine ; il consistait en un parterre encadré de charmilles & de bosquets ; c'était la Grèce antique habillée comme Versailles, & les personnages, d'après les dessins d'Is. Sylvestre, n'étaient guère d'apparence plus véridique. La princesse est extrêmement décolletée, avec un cor-
sage à manches demi-longues ; la coiffure est empanachée tout
autour ; une aigrette brille au centre ; la robe est à double
jupe ; la deuxième est traînante, ouverte & soutenue par un
page. Les hommes portent la salade à plumes, la perruque
bouclée, le plastron, la jupe courte & plissée comme une suf-
fanelle, le fabre recourbé. Les pages sont ceux de la Cour de

1664. Pour éclairer tous ces masques, cinq lustres à bougies font suspendus au haut de la scène, sur le devant du théâtre, & dix éclairent la salle à droite & à gauche.

Les intermèdes de la *Princesse d'Élide* contenaient encore des animaux; après la scène de Moron & de l'ours (deuxième intermède), dans laquelle Moron s'efforce d'attraper l'animal, avait lieu un ballet d'ours. — Pour terminer le spectacle, à la fin du sixième intermède, après le ballet des *Bergers & des Bergères*, « il sortit de dessous le théâtre la machine d'un » grand arbre chargé de seize saunes, dont huit jouèrent de » la flûte, & les autres du violon... Trente concerts répon- » daient de l'orchestre, avec six clavecins ou théorbes. »

Il y eut encore trace des vieilles entrées, lorsque le lendemain (troisième jour), dans le ballet du *Palais d'Alcine*, on vit défiler des monstres, on vit nager des animaux aquatiques, jetant l'eau, tirant le cou, battant des ailes. Dans ce ballet, on trouve employé, nous croyons pour la première fois, les *clowns* bondissant aux ordres des magiciens; Alcine appelait deux *démons agiles* qui « exécutaient sauts & pirouettes », étrange usage dramatique qui s'est perpétué jusqu'à nos jours.

Lors des fêtes de 1666, le *Ballet des Muses* fut la représentation principale. La Cour s'était passionnée pour les Maures, les Égyptiens & les Bohémiens; mêmes choses, ou peu s'en faut, étaient désignées sous ces noms; tout était à la mauresque, & souvent de longs divertissements s'organisaient dans le seul but d'offrir au roi un ballet de Maures. C'est ainsi que fut défini le *Ballet des Muses*, suite de scènes sans ordre, passant en revue les peuples du monde, uniquement pour justifier la venue des Maures à la fin de la soirée.

Les fêtes de Versailles, dans l'année 1668, ressemblèrent beaucoup à leurs devancières; mais, courtes & très-brillantes, elles eurent un caractère particulier : celui résultant de l'emploi, comme ressource décorative, des eaux que le roi venait de faire venir jusqu'à Versailles.

Louis XIV avait été retenu par la guerre loin des fêtes du

Carnaval, qui avait été dès lors très-mauffade ; il fallait réparer ce dommage causé aux plaisirs ordinaires ; la paix était faite, & l'on songea à réunir en une seule journée la collation, la comédie, le souper, le bal & le feu d'artifice. Pour donner une physionomie nouvelle on chercha, comme nous l'avons dit, des effets nouveaux dans les eaux du parc. Le duc de Créquy fut chargé d'organiser la comédie ; le maréchal de Bellefond, la collation & le souper ; Colbert fut chargé des bâtimens & du feu d'artifice, Vigarani disposa les machines du théâtre, & l'architecte Levau construisit la salle du bal. La Cour entière figura dans cette grosse représentation, & comme à tout danseur il faut un public quel qu'il soit, à partir de six heures du soir, Louis XIV fit ouvrir les portes.

La collation, prélude nécessaire pour donner des forces aux invités, fut servie dans le labyrinthe, au carrefour des cinq allées qui en formaient le centre. Les pieds & les dossiers des tables, soutenues par des bacchantes, étaient garnis de fleurs ; de petites pelouses avec fleurettes rejoignaient les tables à une fontaine placée au milieu de la salle ; dans l'herbe étaient plantés des orangers portant des fruits confits ; un jet d'eau haut de trente pieds s'élançait en l'air. Autour de la salle, au lieu de sièges ordinaires, étaient simulées des couches de melons. Les cinq allées qui aboutissaient au cabinet de verdure étaient chacune ornées de vingt-huit arcades de cyprès ; chacune avait un arbre chargé de fruits, planté dans une caisse en porcelaine : dans la première avenue, c'étaient des orangers ; dans la deuxième, des cerisiers & des bigarreaux ; dans la troisième, des pêcheurs & des abricotiers ; dans la quatrième, des groseilliers ; dans la cinquième, des poiriers ; les arcades étaient terminées par des niches de verdure, dans lesquelles Pan, deux satyres & deux faunes semblaient témoigner leur plaisir de se voir, « visités par un si grand monarque & une si belle Cour. »

Autour de la fontaine centrale, vis-à-vis des avenues à arcades, se trouvaient cinq tables : — la première représentait

une montagne se creusant en vallon du côté des invités, toute faite de mouffes, salades & verdure, avec des truffes & des champignons, & sur laquelle, en guise de villages, étaient disséminées six entrées de pâtés & de viandes froides. — La deuxième portait une architecture en pâte, tout entière de gâteaux & de tourtes. — La troisième consistait en une gigantesque pyramide de masepains, compotes & confitures sèches. — La quatrième représentait un rocher escarpé, imitant les cristaux de roche en formation; les boissons, vins, sirops, étaient renfermées dans des verreries brillantes. — La cinquième offrait à la vue un tas énorme de caramels, semblable « à ces rognons d'ambre marine que les flots rejettent » sur les côtes »; plus loin étaient rangées les crèmes.

Dans ce palais de la Gourmandise, on ne voyait pas de serviteurs; des mains attentives passaient seules au travers des feuillages & offraient aux invités ce qu'ils pouvaient désirer.

Il y eut, après cette collation, un détail que nous trouvons répugnant & qui cependant égaya beaucoup la Cour. Le roi donna l'ordre d'abandonner à la foule qui avait envahi le parc ce qui restait sur les tables. Tout fut pillé au milieu des gourmandises & des cris; les courtisans s'amusaient de cette vivacité « canine » digne en effet de brutes; « la destruction » d'un arrangement si beau (ainsi s'exprime la relation) servit « encore d'un divertissement, par l'empressement & la confusion de ceux qui démolissoient ces châteaux de masepains » & ces montagnes de confitures. »

Après la collation, la comédie. Le théâtre cette fois n'était pas en plein air; il avait été construit du côté opposé au Labyrinthe, près de l'allée du roi; la salle avait treize toises sur neuf, & les tapisseries du garde meuble royal avaient servi à décorer l'intérieur. « Du haut du plafond pendoient trente-deux chandeliers de crystal, portant chacun dix bougies de cire blanche. » On était revenu à la forme rectangulaire, & on avait construit au fond de la salle un amphithéâtre pouvant contenir douze cents personnes.

Le décor représentait un jardin. Il y avait en avant deux palissades soutenues par des fatyres ayant sur la tête et aux pieds des corbeilles de fleurs ; plus loin, était une terrasse, d'où partait un long canal se prolongeant à l'infini & dans lequel des masques jetaient de l'eau ; douze jets d'eau fermaient la vue. C'était là un singulier cadre pour représenter *Georges Dandin* ; il est vrai que cette comédie était alors modifiée & étroitement mêlée au *Triomphe de Bacchus et de l'Amour*. Voici ce que dit un témoin oculaire : « Deux » colonnes torfes éclatantes d'or & d'azur, entre lesquelles on » avait posé des statues de marbre blanc, soutenaient de » chaque côté un très-riche plafond extrêmement exhaussé » pour faciliter le jeu des machines... La troupe de Molière » y joua une comédie nouvelle, agréablement mêlée de ré- » cits & d'entrées de ballet, où Bacchus & l'Amour, s'étan » quelque temps disputé l'avantage, s'accordaient enfin pour » célébrer unanimement la fête. »

De même qu'il avait été fait, près de trente années auparavant, lors de la représentation de *Mirame*, après qu'on eut terminé le ballet, M. de Bellefond parut sur le théâtre avec des serviteurs portant trente-six corbeilles de fruits, que les gentilshommes présents distribuèrent aux dames.

Du compte rendu du temps, il semble qu'on puisse conclure que la prose de Molière ne produisit pas autant d'effet que la poésie de Benferade, qui exprimait si tendrement les passions, « qu'il n'y a jamais rien eu de plus touchant. » — Tandis que la prose de Molière est qualifiée simplement de « langage très-propre pour l'action qu'on représente. »

Entre *Georges Dandin* & le ballet, il y avait eu un changement de décor ; les jets d'eau, subitement arrêtés, avaient cédé la place à de grosses roches entremêlées d'arbustes, à des collines de verdure, sur lesquelles des joueurs d'instruments, coquettement habillés, étaient posés comme des fleurs dans des touffes d'arbustes. Les costumes des fatyres & des sirènes étaient à peu près exacts ; mais les figurants ou sui-

vants se conformaient à l'anachronisme qui existait partout; les dames ont la robe longue, les hommes la jupe courte; tous portent panache extravagant.

La machine de Bacchus, dont l'apparition terminait la représentation, se composait d'un grand rocher couvert d'arbres, sur lequel était Bacchus avec quarante satyres; ceux-ci dansaient avec quarante bacchantes; thyrses d'un côté, tambours de l'autre, selon la coutume. Cent chanteurs accompagnaient & faisaient la cadence finale.

Le souper vint ensuite, préparé dans un nouveau local à extérieur champêtre & qui recélait dans ses flancs toutes les surprises du luxe. C'était un vaste salon rond avec seize fenêtres, & huit portiques de quarante pieds de hauteur. L'abbé de Montigny, dans son *Récit des Fêtes du 18 juillet*, donne la liste des dames qui mangèrent à la table du roi, & indique la place qu'occupait chacune d'elles; on peut parfois supposer que l'ordonnance indiquée donna lieu à de singulières intrigues, à des trames soigneusement ourdies de la part de certaines invitées pour arriver à figurer en bon lieu. « Tout » autour, d'espace en espace, trois bassins en forme de co- » quilles, élevés l'un sur l'autre, où l'eau formait divers cas- » cades, tempéraient doucement le feu » des girandoles & des lustres. Sur les dressoirs, était exposée l'argenterie du roi : bassins, castolettes, girandoles, vaisseaux, vaisselle, cristaux montés, torchères, cuvettes dont l'une pesait jusqu'à mille mares. La lumière, dont l'organisation importe à toute fête, était très-abondante; des torchères dans tous les angles, aux coins de toutes les portes, & cent petits candélabres sur les tables, s'alliaient à soixante grands lustres suspendus en l'air & reliés entre eux par des écharpes de gaze d'argent.

Trois cents dames assises soupèrent aux tables préparées.

Au milieu de la salle, s'élevait comme un furtout gigantesque, « le rocher du Parnasse, sur les pointes duquel les » Muses, en relief d'argent, paraissaient méditer les louanges » de leur héros, que Pégase, aux ailes étendues, semblait prêt

» à porter par toute la terre. » Des canaux revêtus de porcelaine recevaient les cascades qui tombaient du Parnasse, & circulaient en gouttes d'argent, au travers des conferves & des confitures. Pour aller avec une pareille mise en scène, il y eut cinq services de cinquante-six plats chacun.

Le luxe ainsi poussé à l'excès, les surprises amenées coup sur coup, durent faire moins apprécier le bal, dont la salle, cachée dans la verdure, apparut tout à coup devant les promeneurs par la chute des branches qui la cachaient.

La fête se termina par un feu d'artifice dans lequel les fusées, se conformant aussi à la flatterie universelle, dessinèrent dans les airs le chiffre du roi. La grande allée qui conduisait au château était décorée, la nuit, d'une façon originale; elle était bordée de géants lumineux & immobiles. Éclairés intérieurement, ces monstres, placés aussi aux fenêtres du château, causèrent à la foule une horreur agréable.

Nous avons insisté sur ces fêtes de Versailles, parce qu'elles contenaient une tendance réellement scénique, & qu'elles présentaient quelques renseignements utiles pour le théâtre sous le point de vue des machines, des mouvements, des dispositions architecturales, des décors, des attributs & surtout des lumières; ces dernières étaient prodiguées parce qu'il s'agissait des deniers du roi, mais il ne faut pas s'imaginer qu'il en était ainsi dans les théâtres publics; l'Opéra lui-même ne put, lors de sa fondation, lutter avec un pareil luxe d'éclairage.

Ces fêtes fournissent encore une indication curieuse; les costumes qui y figuraient étaient aussi mauvais comme style que ceux que nous avons déjà vus; mais la plupart des groupes, statues, œuvres d'art, bronzes & orfèvreries, étaient d'un excellent dessin & témoignaient de connaissances saines & bien approfondies, complètement mises de côté quand il s'agissait des décorations théâtrales ordinaires.



CHAPITRE IX

Des décors & des costumes de la tragédie.

De la couleur locale & du style.

La simplicité théâtrale déplaisait aux courtisans : quelle figure eussent-ils faite sans foieries, broderies, & rubans ! La vérité se trouvait mise de côté, surtout à la Cour & dans le milieu qui en dépendait.

Mais en comparant un certain nombre de gravures du temps, on peut se convaincre qu'au besoin quelques artistes de cette époque savaient ne pas s'égarer dans les exagérations à la mode, & pouvaient faire *vrai*, si le vrai eût été bien venu partout. Ainsi la *Pompe funèbre du cardinal Mazarin*, faite à l'antique, contient des morceaux d'excellent style. Les dessins exécutés pour les tragédies & les comédies de Mairet, Corneille & Molière, se rapportent très-probablement aux effets mis en scène, & accusent pour la comédie française un style qui n'existait pas dans les divertissements royaux.

A cette époque, au reste, la mise en scène tragique était malaisée à réussir correctement, par suite de la présence des spectateurs sur le théâtre ; cet usage se perpétua si bien qu'en 1725, le 2 avril, le roi confirma, à Marly, une ordonnance déjà rendue par lui le 28 novembre 1713, portant défense

« à tous, même aux officiers de la maison du roi, gardes, gendarmes, &c., » de se montrer sur le théâtre pendant la comédie ou l'opéra. Le bon sens, pas plus que les édits, n'avait pas encore pu déraciner du monde des gentilshommes cette habitude de se donner en spectacle de chaque côté de la Seine. On connaît l'histoire d'un grand seigneur voulant jouer un mauvais tour aux comédiens de Molière, & raccolant sur le Pont-Neuf tous les bossus qu'il trouva ; il leur remit à chacun un billet de théâtre pour le soir, & lorsque la toile se leva, le public éclata de rire en apercevant à droite & à gauche, sous les portiques du décor classique, deux doubles files de bossus plus contrefaits les uns que les autres. Jouez donc sérieusement *Phèdre* ou le *Misanthrope* avec un pareil cadre !

Pour être moins comique, le public qui se tenait d'ordinaire sur les planches, n'en était pas moins gênant, & c'est dans l'habitude d'admettre quelques rangs d'amateurs sur le même plan que les comédiens, qu'il faut peut-être chercher la justification du récit tragique. L'apparition d'un monstre, un fait émouvant, un assassinat, ne pouvaient se passer côte à côte avec de jeunes seigneurs le plus souvent portés à rire & à plaisanter ; le monstre d'Hippolyte eût fait, par exemple, singulière figure au milieu des habits de Cour. On récitait pour éviter le ridicule, & peut-être que Racine eût beaucoup plus osé dans sa mise en scène, s'il n'avait pas eu, comme encadrement à son drame, deux perspectives de costumes à la mode.

C'est aussi sans doute à cette timidité forcée qu'il faut attribuer la modération relative apportée à la mise en scène de la *Psyché* de Molière ; elle ne fut pas considérée comme ballet, ni comme tragédie à machines ; elle resta plutôt comédie à spectacle, & on ne dépensa pas pour elle les grosses sommes qu'allait bientôt nécessiter l'Opéra. En effet, on trouve dans les registres de Lagrange que, pour les préparatifs de *Psyché*, on dépensa 4359 livres, prix pour « charpente, ser-

» rurerie, menuiserie, peinture, toile, cordages, contrepoids,
» ustensiles, bas de soie pour danseurs & musiciens, plaques
» de fer blanc, vin des répétitions, fil de fer, laiton, &c. »
Tout en faisant la part de la valeur de l'argent à cette époque, cette somme dépensée était minime.

Il ne faudrait pas s'étonner qu'à la comédie il y ait eu plus de modération & d'exacritude que dans les ballets & les opéras ; de notre temps il en est de même. Au théâtre Français, Agamemnon portera un simple manteau de laine ; à l'Opéra, au contraire, l'antiquité est souvent mitigée par la soie & la crinoline.

Aux xvi^e & xvii^e siècles, la vérité scénique était observée pour les faits contemporains ou pour ceux tirés de l'histoire propre à chaque pays, à la condition de remonter seulement peu d'années en arrière ; la fantaisie régnait dans le reste, respectant parfois jusqu'à un certain point la forme des costumes, mais enchérissant étrangement sur la richesse des étoffes, qui dépendait de la fortune de l'amphitryon.

L'esprit tiraillé par deux courants en présence, les artistes habillaient tantôt bien, tantôt mal, l'antiquité.

Les gravures faites pour les œuvres de Scudéry représentent : *Didon* (1637) en robe décolletée, avec un collier de perles, des cheveux à la Marie de Médicis, &, sur le dos, un vaste manteau doublé d'hermine. — Dans la *Mort de César*, au contraire (1636), les costumes romains sont exacts ; l'architecture est simple, les colonnes sont sans moulures. — Il en est de même pour *Eudoxe* (1641), tragi-comédie, de l'époque de Genféric ; l'impératrice porte une toilette exacte ; les soldats bien encadrés dans un palais classique sont d'un bon dessin. — En revanche, l'*Amant libéral* (1638), dont la scène se passe en Turquie, offre des Turcs à jambes nues, portant la jaquette espagnole, les turbans énormes, & des femmes turques habillées à la Louis XIII ; pour compléter l'ensemble, le paysage oriental laisse apercevoir des clochers d'ardoises & pointus comme ceux de nos campagnes !

Ce n'est, au reste, qu'en feuilletant l'œuvre d'un certain nombre de dessinateurs, qu'on trouve, semés çà & là, quelques exemples des costumes & décors du xvii^e siècle.

Dans tous les dessins de Callot, il y a tendance évidente à sortir de son temps pour mieux habiller ses personnages ; il n'affuble pas les anciens de la tunique militaire des misères de la guerre. Pour la tragédie de *Soliman*, par Prospero Bonarelli, il a dessiné une belle place publique dans laquelle se promènent environ quatre-vingts Turcs, bien équilibrés par groupes comme le décor lui-même ; ils ont la grande robe longue, l'aigrette & le turban peut-être un peu gros, mais en somme supportable ; Callot avait, au reste, pu voir à Venise ces costumes orientaux qu'y amenaient les rapports de commerce. Ces dessins de Callot pour *Soliman* ont cette particularité, qu'au bas des pages sont inscrites les initiales des personnages dont la place varie d'acte en acte ; avec ces documents, la mise en scène est suivie aisément. Le dernier acte représentait un incendie. Si les acteurs réalisaient le dessin, ce devait former un tableau excellent ; les flammes montent jusqu'au haut des maisons ; les groupes sont bien dessinés, & quelques-uns rappellent ceux de l'Incendie du Bourg.

Des gravures que Callot a dessinées pour le Nouveau Testament sont curieuses aussi à considérer au point de vue de l'effet théâtral. — La *Flagellation* est une des plus intéressantes ; elle représente une tour noire, avec une porte ouverte ; tout est sombre, sauf le fond vu par la porte, inondé de lumière ; par suite des proportions de la planche, on dirait d'une lanterne fourde dont l'intérieur, « vivement éclairé, » renfermerait un dessin tracé sur sa paroi. — La série de ses petites gravures qui représentent les *Martyrs*, renferme des costumes excellents ; c'est là, malgré l'exiguité des planches, une suite remarquable de décors tout faits, admirablement disposés & des plus variés ; dans les airs fourmillent les apparitions célestes ou diaboliques ; les fonds sont remplis par des villes, des architectures, des palais, des perspectives

pittoresques ; en avant, les scènes dramatiques animent les paysages.

Callot nous semble, au reste, avoir possédé un talent théâtral hors ligne ; de lui paraissent dater certaines conventions se rapportant aux personnages allégoriques ; telles sont : *Superbia*, en costume de cour riche, — *Junon*, vêtue à peu près de même, — *Ira*, en costume grec, — *Luxuria*, sous la personne de Vénus à peine drapée, &c., &c. Dans les ballets du temps, on rencontre fréquemment ces personnages vêtus comme dans ses dessins.

On trouve aussi, nous l'avons dit, dans les costumes des *Nozze degli Dei* une exactitude relative qui ne doit pas sembler extraordinaire dans les personnages dont La Bella a fermé ses dessins ; il avait étudié l'archéologie antique & même, à propos des temps plus modernes, il a gravé, pour l'éducation du jeune roi Louis XIV, sous forme de jeu de cartes, une suite de *Rois de France* auxquels, sauf de légers détails dans quelques figures, on ne donnerait pas, à présent qu'on se pique de couleur locale, une physionomie différente. Moins heureux dans ses *Reines renommées*, il représente Pénélope comme une dame de la cour du temps de Louis XIII ; quant à Hélène & à Pâris, se dirigeant vers le navire qui va les emporter, ils ont l'air de deux amoureux du *xvii^e* siècle qui vont faire une partie de pêche.

Ab. Boffe nous semble, au point de vue seulement qui nous occupe, moins classique que La Bella. La couleur égyptienne lui est inconnue, on peut s'en convaincre par la gravure de *Moïse sauvé des eaux*. Sur un tertre au bord d'un fleuve, à pic, est un char antique, traîné par trois licornes ; au-dessus du char un baldaquin, rond comme celui d'un lit, abrite la fille de Pharaon ; elle est vêtue d'une robe longue demi-colante avec ceinture ; sa coiffure se compose d'un casque avec aigrette latérale ; elle a les bras nus & un manteau sur l'épaule. Ce costume ne serait pas mal pour une jeune Romaine, mais pour une Égyptienne du temps de Moïse, il laisse, comme

l'encadrement du paysage, beaucoup à délirer. — En revanche, son *Antiope*, malgré son casque & son bouclier turc, est correctement habillée; mais que fait derrière elle le fronton d'un palais qu'on dirait emprunté à la façade de Saint-Roch ou de la Sorbonne? — Un excellent dessin est celui de *David vainqueur* de Goliath; il n'est costumé ni à l'hébraïque, ni à l'antique, ni à la moderne, mais sa simplicité fera toujours acceptable. Cette gravure est du temps de la Fronde, elle est curieuse en ce qu'elle montre, par les vers qui sont au bas, que Ab. Bosse n'était pas, comme l'italien Torelli, du parti de Mazarin :

*Frondeurs, de qui le bruit s'épand par tout le monde,
Cet exemple sacré vous a donné des loix.
Vous pouvez justement faire claquer la Fronde
Pour la cause du ciel & pour celle des roix.*

Les dessins de Chauveau, à leur tour, renferment de très-bons costumes militaires; ce sont ceux que chacun, sous Louis XIV, réussissait le mieux quand il s'agissait de l'antiquité, sans doute par suite de l'étude, au point de vue guerrier & triomphal, qu'on avait faite des monuments romains. Ainsi la gravure du *Sertorius* de Corneille (1662) montre des soldats assassins qui semblent sortir des fresques de Raphaël. — *L'Alexandre* de Racine (1665) est bien drapé si les princesses de la famille de Darius sont empanachées un peu trop abondamment. — *Bérénice* (1670) montre un Titus qui n'a qu'un défaut, c'est d'avoir sur la tête sa couronne impériale; il est douteux que les empereurs romains, dans la vie de chaque jour, gardassent sur leur tête ce signe du pouvoir. — *Iphigénie* (1674) accuse, malgré l'époque un peu avancée où elle fut représentée, des progrès singuliers dans le dessin des costumes; Achille est simple; l'écharpe a disparu, le glaive est presque classique, & le manteau drape bien. Iphigénie elle-même est habillée à la grecque avec une tunique sans orne-

ments. Parfois dans ces dessins, le bien & le mal se rencontrent à la fois. Dans un assez bon décor, les personnages de Térence sont vêtus, habillés, comme des valets de la comédie italienne ; & la *Cléopâtre* de Mairet (1630), au milieu d'accessoires acceptables, montre César avec des moustaches à la mousquetaire, recevant Cléopâtre vêtue d'un costume qui peut aussi bien se rattacher à l'antiquité qu'au règne de Louis XIII.

Les dessins de Bérain, par lesquels nous terminerons cet examen qui pourrait se prolonger à l'infini, ont ressenti plus que leurs prédécesseurs ou contemporains, l'influence du style Louis XIV. Cependant on trouve encore dans les décorations dessinées par lui, en 1710, pour l'appartement du roi au Louvre, une entente parfaite de l'antique assez sobrement corrigé par les mœurs modernes. Certains groupes, tels que *Apollon & les Muses*, *Thétis & les Tritons*, *Vénus & les Amours*, semblent faits pour figurer sur des machines de théâtre, & si on eût réalisé quelques-uns d'entre eux, ils eussent été charmants & irréprochables.

La tendance théâtrale maniérée du temps se fait sentir chez Bérain d'une façon très-sensible dans une série de planches formant panneaux avec encadrements ; telle est celle représentant un *Repas chez Vénus* : le décor (car c'en est un véritable) représente une riche salle à manger avec hémicycle & colonnade, fermée dans le haut par des berceaux en treillage, enguirlandés de feuilles grimpantes ; des fontaines rafraîchissent l'air ; des nymphes dansent ; Vénus, Diane & Junon, assises à table, sont servies par les Amours ; — l'absence à peu près complète des costumes chez les déesses & les nymphes eût rendu difficile la mise au théâtre de cette scène, au reste très-élégante.

Un autre panneau de Bérain semble représenter une scène d'*Alceste*. Dans une colonnade très-ornée, illuminée par des guirlandes de petits lustres, sont réunis Hercule, Alceste & Admète. Hercule, qui est nu, est d'un bon dessin ; Admète a un bas de saye & des genouillères à crevés ; Alceste est

coiffée en plumes, elle porte un corsage long, deux jupes dont la première, fendue, laisse apercevoir la jambe presque entière. Au-dessous du groupe, au milieu d'arabesques, sont assis cinq musiciens : une basse & un dessus de viole, deux flûtes droites, un tambour de basque, singulier orchestre pour célébrer la réunion des deux époux.

Dans les dessins que nous avons cités (dessins examinés abstraction faite de la valeur réciproque de leurs auteurs & en dehors de toute préoccupation de classement par mérite), il y a à côté des bonnes choses bien des erreurs, mais on voit que les erreurs que l'on commettait dans les représentations données à la Cour étaient les plus fortes, & l'Opéra, qui se modela sur cette dernière, n'eut garde de repousser des anachronismes bien accueillis ; plus il se développa, plus les excentricités se donnèrent carrière.

Une des preuves les plus grandes se trouve encore dans l'œuvre de Bérain ; nous ne pouvons clore ce chapitre sans parler des costumes allégoriques qu'il a dessinés & qui étaient applaudis de son temps ; la suite en est longue, mais nous n'en citerons que deux ou trois pour donner l'idée de ce qu'ils étaient. — La *Sculpture* était représentée par un homme vêtu d'enroulements, avec clef de voûte sur la poitrine ; des masques garnissaient la jupe & les épaules ; une volute & deux trompettes en fautoir formaient la coiffure, & des ciseaux & des gouges pendaient à sa ceinture. — L'*Architecture* était un homme portant billettes en jarretières, triglyphes en culottes, fût avec astragale sur la poitrine, manches en pierres taillées, manchettes en moulures de colonnes, chapiteaux simples sur les épaules, chapiteau corinthien sur la tête, règle & compas à la ceinture. — Pour l'*Orfèvrerie* & la *Musique* les attributs spéciaux remplaçaient ceux que nous citons pour l'architecture & la sculpture ; l'orfèvre était paré de cou-

verts, fourchettes, salières, rapiers, &c. — Le musicien représentait un échafaudage de luths, hautbois, vielles & violons.

Le goût se gâte de plus en plus à partir de 1670 environ; les pompes funèbres en font, au reste, comme les fêtes, une preuve évidente; on peut vérifier le fait en examinant les dessins, exécutés pour le *Camp de la Douleur*, à Notre-Dame, lors de la mort du prince Louis de Boarbon, le 10 mars 1687; la comparaison avec la pompe funèbre de Mazarin est intéressante & indique le chemin parcouru.

Les étapes se firent peu à peu sur la route du mauvais goût & du luxe excessif, & les abus de la mise en scène se développèrent en même temps que l'opéra, comme nous allons le voir dans les derniers mots qui nous restent à dire sur le sujet qui nous occupe.





CHAPITRE X

Décadence des fêtes royales.

ALCESTE dans la cour de Marbre (1674).

LA GROTTE DE VERSAILLES & le MALADE IMAGINAIRE (1674).

La mise en scène passe à l'Opéra.

Abus du mauvais goût.

DEUX années après la représentation de *Georges Dandin* & du *Triomphe de Bacchus* & de *L'Amour*, la troupe de Molière joua à Versailles les *Amants magnifiques*. Cette pièce, d'un ennui royal, prouva que parfois Molière pouvait devenir l'égal de Benferade, & donna belle occasion aux billards de la Cour de répéter une fois de plus que ce dernier était préférable au grand auteur comique; cette idée n'était pas, au reste, étrange à la Cour; Benferade était l'inutile, & quoi de plus nécessaire que l'inutile dans un monde riche & désœuvré?

Ce fut lors des *Amants magnifiques*, dans le ballet de Flore, que Louis XIV dansa pour la dernière fois en public; il jouait deux rôles, ceux de Neptune & du Soleil.

Les fêtes de 1670 n'eurent rien de remarquable; elles ressembaient aux précédentes; le type était donné, on le reproduisait. Pour trouver un fait nouveau & intéressant, il faut arriver aux fêtes de 1674, données après la conquête de la Franche-Comté. Il y eut là comme un dernier regain de

splendeur, de gaieté & de prospérité dont la Cour se hâta de jouir; ce furent les derniers divertissements qui jetèrent quelque éclat; ils se prolongèrent pendant une partie du mois de juillet, & la soirée la plus curieuse fut certainement celle de la représentation d'*Alceste*, donnée à Versailles dans la cour de Marbre.

Alceste avait été joué l'hiver précédent sur le théâtre du Palais-Royal, dont Lully s'était rapidement emparé après la mort de Molière; le succès avait été brillant, & Mme de Sévigné en parle avec chaleur dans ses lettres. Le roi, désirant voir le chef-d'œuvre, la représentation fut fixée au 4 juillet.

Avant la soirée, le roi alla se promener au *Marais*; c'était, dans le parc, la partie où se trouve actuellement le bassin appelé les Roseaux; au milieu du Marais on voyait un arbre imité qui laissait couler l'eau par ses feuilles; puis, au bout de tuyaux divers, on disposait des « ajutages, d'où l'eau sortait en forme d'aiguères, verres, carafes, qui semblaient être de cristal de roche garni de vermeil doré. » On s'amusa beaucoup de ces enfantillages aquatiques qui sont encore les délices des riches bourgeois de la banlieue parisienne; puis, vers huit heures, le roi & la Cour revinrent au château.

« Les croisées, tant de la petite cour que de la grande, & les balcons des faces estoient éclairés par deux rangs de bougies; l'entablement étoit aussi éclairé d'autres lumières espacées à un demi-pied l'une de l'autre. Le théâtre, qui se trouvoit préparé pour la tragédie, contenoit toute la petite cour pavée de marbre. » Le palais formait le fond & les côtés du décor; ces côtés étaient ornés de douze caisses de grands orangers, qui, se terminant dans le fond de la cour, laissaient voir en face, dans le point de la perspective, les huit colonnes de marbre qui portaient le balcon de la chambre du roi & forment l'entrée du vestibule. Entre les grandes caisses en étaient de plus petites en saïence, contenant des plantes rares; devant chaque arbrisse étoit un guéridon or & azur

avec girandole de cristal & d'or, à dix bougies (ce qui faisait que les acteurs se trouvaient éclairés au rebours); derrière les orangers étaient vingt-quatre girandoles supplémentaires, avec fleurs & guirlandes, & dans chacune des trois portes du vestibule pendait un grand lustre de cristal, auquel correspondait, au-dessous, un massif de lumières & de fleurs.

Au milieu de la cour de Marbre, il y avait à cette époque une fontaine, de marbre aussi, dont on avait rempli les vases d'arbrustes & de fleurs afin que l'eau, en tombant, n'empêchât pas d'entendre les acteurs, & au lieu de s'épandre en cascades, le liquide s'écoulait par de grosses cornes d'abondance soutenues par des Amours.

L'orchestre, divisé en deux groupes, était placé au bas des marches qui surélevaient la cour; les chœurs se tenaient, rangés sur deux lignes, presque immobiles comme à la parade, le long des vases de fleurs disposés de chaque côté de la scène; ils ne se mêlaient que de loin en loin au drame qui se jouait devant eux, tout au plus se permettaient-ils, observateurs d'une rigoureuse étiquette, de lever les bras en chantant leurs parties.

Le château de Versailles, avec ses tourelles en encorbellement dans les angles (dont une existe encore à gauche), avec son dallage, avec le ciel étoilé au-dessus des acteurs, compose un décor singulier, plein d'originalité, & ne manquant pas d'une certaine grandeur : mais le cadre est étrange pour y faire agir les personnages de Quinault.

Le dessin montre Hercule portant la peau du lion de Némée, & vêtu en plus d'une petite jupe agrémentée de broderies; Admète a un diadème à plumes, un pourpoint juste & long, à petite jupe, des manches étroites, une traîne de cour par derrière, un grand sceptre à la main. Les dames sont vêtues comme les nobles curieuses qui les regardaient jouer. Une furie porte le costume traditionnel, le même que le roi Louis XIV avait dans les *Noces de Thétis & Pélée* vingt années auparavant. Cette vue dut faire faire au roi de fin-

gulières réflexions ; eut-il le bon esprit de voir qu'il avait pu être ridicule avec ses jambes nues, sa double jupe découpée & ses serpents en paquets !

On se servit plus d'une fois de la cour de Marbre pour donner des représentations dramatiques. Les théâtres se dressaient, à la Cour, tantôt d'un côté, tantôt d'un autre, & les dispositions nécessaires étaient rapidement prises à Versailles ; les ordres étaient exécutés avec tant de diligence qu'il n'y avait personne qui ne crût que tout s'y faisait par miracle, & le plus souvent la Cour elle-même ne s'apercevait pas des préparatifs faits pour ces sortes de fêtes (du moins c'est un architecte & rédacteur du roi, Félibien, qui l'affirme). On raconte à ce propos qu'en 1682 on avait fait préparer depuis le matin, pour jouer dans la cour de Marbre, le soir même, l'opéra de *Perfée* ; vers midi, le ciel se couvrit de nuages & la pluie devint menaçante. On hésita, puis après réflexion, on démonta le théâtre & tout fut remonté pour le soir dans la salle du Manège. *Perfée* fut joué comme il avait été dit, sans qu'on eût fait attendre l'impatient souverain.

Le matériel se transportait parfois dans les bosquets du parc, & c'est ainsi que, lors de ces mêmes fêtes de 1674, le 19 juillet, le *Malade imaginaire*, qui n'avait pas encore été représenté à la Cour après la mort de Molière, fut joué dans la grotte du jardin aujourd'hui disparue. Cette grotte fut trop renommée de son temps, elle servit à trop de divertissements pour que nous n'entrions pas, à son égard, dans quelques détails.

Les grottes, suivant un goût d'Italie, étaient fort à la mode au XVIII^e siècle ; le nom de *grottes* était assez mal appliqué à ces constructions prétentieuses, où l'architecture raffinée jouait le principal rôle, & dans lesquelles les stalactites artificielles, les cascades, les groupes de marbre se mêlaient pour produire un effet brillant. Il y avait des grottes à Versailles, à Saint-Germain, à Marly ; mais celle de Versailles était la plus importante. C'était une singulière idée que de réaliser sous le limat de la France une invention que le ciel de l'Italie rend

à peine supportable pendant un très-petit nombre de mois ; & le plus bizarre, c'est qu'en élevant ces bâtiments coûteux, on se figurait imiter de près la nature.

La grotte de Versailles, qui avait vingt-quatre mètres de façade, était à côté de la Tour d'eau ; sombre en dedans, elle ne recevait le jour qu'au travers des grilles d'entrée. Au fond était un réservoir d'eau, & en avant du réservoir, trois grandes niches creuses recevaient des statues. Entre ces niches & le mur de face, étaient trois nefs parallèles soutenues par des pilastres, de manière à laisser neuf espaces vides entre eux ; la nef du centre était plus vaste que les deux autres ; chacune d'elle correspondait à une des trois niches ; elles étaient pavées en mosaïque, faite de cailloux ronds & égaux, & derrière la niche centrale était un orgue hydraulique, dont Loret parle quelquefois dans sa *Muse historique*.

L'aspect extérieur était nu & froid. Le mur de face était percé de trois baies fermées de grilles ; quelques pilastres en stalactites, quelques médaillons sculptés avec figures marines, ornaient seuls ces murailles qui semblaient plutôt celles d'une remise que d'un lieu de plaisir.

Tout le luxe avait été réservé pour la deuxième nef : les trois niches qui s'ouvraient sur elle, décorées en coquillages de couleur, renfermaient trois groupes : des chevaux & des tritons dans les deux niches latérales, Apollon & les nymphes dans celle du milieu ; ces trois groupes sont au reste, à présent, dans le bosquet d'Apollon. Deux statues d'Acis & Galathée décoraient les extrémités de la première nef, & des cascades d'eau, à donner le frisson rien qu'en en lisant l'énumération, ruisselaient de tous côtés.

Cette grotte était remarquable par les incrustations des murailles ; tout était revêtu de pétrifications, émaux, nacrés & coraux, partout il n'y avait que rocailles & coquillages. Les dieux & les animaux marins servant à la décoration étaient imités avec les couleurs voulues ; des oiseaux précieux en mosaïques, brillaient dans les niches ; des nautilus, des

conques d'espèce rare étaient posés çà & là sur les corniches; sur les piliers se voyait le chiffre du roi; des masques, des candélabres, des fruits, toujours en coquillages, ornaient les surfaces plates. Pour donner une idée de l'adresse avec laquelle les matériaux étaient employés, voici comment étaient représentés les tritons & les sirènes. Ils se détachaient en relief sur un fond en pierres ordinaires (cailloux rustiques); le corps, nu jusqu'à la ceinture, était fait de moulettes blanches & rosées, si fines, si bien choisies, qu'on distinguait le dessin des nerfs & des muscles les plus délicats; le bas du corps & la queue étaient faits de coquilles de nacre placées en écailles; les cheveux étaient imités en roche d'Angleterre, « dont la couleur brune représente les cheveux naturels. »

La décoration péchait certes par le goût, mais lorsque toutes ces pierres brillantes étaient puissamment éclairées par des centaines de bougies de cire, le coup d'œil devait produire un certain effet.

Ce fut le 19 juillet, qu'après une promenade à la ménagerie de Trianon, Louis XIV vint assister, dans la grotte, à la représentation du *Malade imaginaire*. La scène était placée au niveau de la séparation de la première & de la deuxième nef, dans l'arcade centrale; dans les gravures d'Is. Sylvestre, derrière Argant & la foubrette, on aperçoit les groupes des statues d'Apollon & des nymphes qui forment un singulier cadre à la comédie de Molière.

Le théâtre était élevé de deux pieds au-dessus de terre. « Sept grands lustres pendoient sur le devant du théâtre qui » estoit avancé au devant des trois portes de la grotte. » Celle-ci était en outre éclairée « d'une quantité de girandoles » de crystal, posées sur des guéridons d'or & d'azur, & d'une » infinité d'autres lumières qu'on avoit mises sur les corniches & sur toutes les autres faillies. »

Molière n'était plus là pour jouer le malade.

Nous trouvons encore un exemple de décoration à citer dans ces fêtes du mois de juillet 1674. Le 28, on joua l'opéra

des *Fêtes de l'Amour & de Bacchus* dans un théâtre élevé, pour cette occasion, au bout de l'allée du Dragon. Le décor représentait un « jardin délicieux... disposé par grandes allées » bordées de part & d'autre de palissades d'arbres verts in-
» dultrieusement taillés en diverses manières. Plusieurs figures
» représentant des Thermes portaient des consoles & des cor-
» niches taillées dans les palissades mêmes. » La scène s'ouvrait à la fin & laissait apercevoir les bergers de l'Amour & les cinquante satyres de Bacchus groupés sur des portiques.

Il n'y avait là rien de bien nouveau, pas plus que lors de la collation qui suivit quelques jours plus tard, & pour laquelle la fontaine de marbre de la cour du château reçut une illumination en spirale s'élevant dans les airs, pendant que tout autour étaient disposées des tables furchargées de fleurs, de fruits & de pâtisseries.

Nous nous arrêterons ici.

A partir de cette époque, les divertissements de la Cour semblent avoir perdu de leur originalité. De graves occupations, la disparition de Benferade, la mort de Molière, l'ouverture de l'Opéra & les soins que Lulli donnait à son théâtre, en font la cause. Le roi avait vieilli, l'humeur de la Cour devient sombre; bien que les intrigues galantes aillent toujours leur train, l'expansion n'existe plus; on cache les amours avec le même soin qu'on apportait à les laisser soupçonner; les allusions sont difficiles ou mal venues; la gravité prend le haut du pavé. Les fêtes disparaissent peu à peu ou n'existent plus que par étiquette: cela durera ainsi jusqu'à ce que le Dauphin soit en âge de chercher à s'amuser pour son propre compte; alors, en 1681, on reprendra le *Triomphe de l'Amour*. Benferade, presque oublié, trouvera là un regain de jeunesse & de réputation; il recommencera d'écrire quelques envois en vers, & mourra peu après, comme s'il eût attendu cette der-

nière fête, survivant à Molière, & faisant peut-être disparaître momentanément la réputation de ce dernier.

Pendant ce temps, la riche mise en scène émigra de la Cour à l'Académie royale de musique, transportant avec elle les exhibitions capricieuses & les anachronismes qui, plus que les ballets de la minorité du roi, ont attiré sur le goût du xvii^e siècle les plaifanteries des générations suivantes.

Quelques exemples prouveront la vérité du fait.

En 1675, *Amadis* porte la cuirasse molle, le bas de faye en soie, les manches damasquinées d'or avec lambrequins, un nœud rose au cou, des brodequins de soie à boutons d'émeraudes, un manteau rouge frangé d'or, la grande perruque, & par-dessus un énorme casque avec une chenille blanche & rouge extravagante.

Atys (10 janvier 1676) montrait au public des costumes encore plus étranges & un pays tout à fait imaginaire; c'est le résultat d'une divagation indescriptible, oscillant entre l'époque de Louis XIV, l'Inde & la chevalerie féodale. Les bacchantes ont des corfages ajustés, décolletés, des jupes traînantes; elles se meuvent dans une architecture impossible, combinaison fantastique de perrons, de rampes, de fontaines, d'escaliers & de charmillles à la française. Les prêtres de Bacchus portent des *tonnelets*, des cuissards en acier, des chapeaux pointus, une cuirasse. Le premier rôle de femme, Sangaride, a, sur la tête, la dépouille d'une autruche; sa coiffure ressemble à un fen d'artifice.

Roland (1685) semble avoir avant le temps deviné les bergers Louis XV, les costumes *trumeaux*; c'est là décidément le triomphe du tonnelet, & avec le tonnelet l'art disparaît en même temps que le style; il précède de peu le panier, l'antipode de la couleur locale. C'était avec un tonnelet que Roland, déjà à cette époque, arrachait de terre, « des arbres » qui n'y tenaient pas. »

Et à propos de ces costumes déraisonnables, de ces productions mauvaises, non-seulement comme archéologie, mais en-

core au point de vue du simple bon sens, on peut faire la singulière observation que dans les prologues précédant les opéras, prologues toujours à la louange de Louis XIV, il n'en était pas de même : les satyres inévitables, les nymphes non moins inévitables, paraissant dans ces prologues, portent des costumes antiques d'un bon dessin ; mais dès que reparait le drame en musique, l'imagination reprend sa folle carrière.

Les excentricités d'*Atys*, d'*Amadis* & de *Roland* ne furent pas des phénomènes isolés, & bientôt les théâtres autres que l'Opéra prirent la même route ; on fit partout aussi abus des machines, gloires, mécaniques à contrepoids.

Les pièces nouvelles ne suffisant plus, on inaugura le système des reprises ; on vit reparaître l'*Andromède* de Corneille, & cette fois, pour frapper davantage l'esprit des spectateurs, Pégase fut joué par un vrai cheval (1682) ; il remplit son rôle, dit le *Mercur* du temps, de la façon la plus remarquable ; il faisait tous les mouvements d'un cheval volant. Au reste, c'était ainsi que Persée avait toujours été monté en Italie ; seulement le cheval restait immobile. Il est au reste probable qu'il en était de même à la reprise d'*Andromède* ; on prétend que vis-à-vis du cheval, soigneusement mis à la diète depuis le matin, un palefrenier placé dans la coulisse vannait de l'avoine, & que ce spectacle tentateur faisait que le cheval hennissait & frappait des pieds dans le vide ; mais malgré la faim, un cheval enlevé de terre devient d'ordinaire une masse inerte (on peut se convaincre du fait en regardant embarquer des chevaux à bord d'un transport maritime) ; le chroniqueur du *Mercur* n'a-t-il pas un peu exagéré, & n'a-t-il pas pris quelques convulsions de malaise de la part de Pégase pour des mouvements raisonnés en vue de la scène ?

On voit qu'au défaut de la Cour, emmaillottée dans la froideur de l'âge & le décorum outré de certaines idées religieuses, l'Opéra & parfois les théâtres de comédie s'étaient chargés de la remplacer dans ses exagérations ; l'influence du

roi s'était répandue au dehors, & dans les costumes, comme dans les décors, le sentiment de vérité & la tendance archéologique que possédaient quelques esprits avaient été peu à peu étouffés par le style en faveur. Le luxe s'était si bien acclimaté que la France éclipsa rapidement l'Italie qui lui avait montré le chemin. Un siècle après, on vit à la Cour, à Fontainebleau, le *Devin du Village*, cette paysannerie surfaite & incolore, représentée au milieu d'un décor tout diamanté. Après cela, il fallait tirer l'échelle.

Mais que d'excès ridicules jusque-là ! Les allégories furent longtemps à la mode ; on dansait les Vents avec des soufflets en la main, des moulins à vent sur la tête & des habits de plumes pour caractériser la légèreté. Le monde était représenté par un danseur portant un costume blanc avec le mot *Gallia* écrit sur le cœur, *Germania* sur le ventre, *Italia* sur une jambe, *Terra australis incognita* sur le derrière, *Hispânia* sur un bras, &c., &c. Lorsque Lekain osa sortir du tombeau de Ninus avec les bras ensanglantés, les cheveux « hérissés, les yeux égarés, » — la surprise seule fit applaudir, — si l'on eût eu le temps de réfléchir, on eût sifflé.

Le goût singulier des coiffures en plumes, de forme exagérée, comme celles que nous avons citées à propos de Thésée & d'Atys, persista longtemps. Au xviii^e siècle on voyait encore les héros antiques coiffés de chapeaux avec plumets en forme « d'artichauts renversés, » ressemblant à des cascades avec jets d'eau ; Mithridate & ses deux fils étaient ainsi affublés. Même aberration existait dans Iphigénie : Agamemnon, Achille & Ulysse se trouvant ensemble en scène avaient chacun leurs plumes entées sur de grandes coiffures, posées sur d'énormes perruques. La manœuvre du chapeau se faisait en plusieurs temps comme l'exercice du fusil ; il y avait généralement trois temps & chaque personnage avait sa manière, réglée selon le caractère du rôle ; les applaudissements récompensaient les artistes qui ôtaient & remplaçaient avec grâce leur monument empenné ; l'enthousiasme éclatait quand plu-

lieurs héros, rois ou chevaliers, étant en scène, la manœuvre réunissait l'élégance, l'ensemble & la précision des mouvements.

Vers 1750, on jouait encore la tragédie avec le costume de cette époque ; le « *Comte d'Effex*, *Dom Pedro*, étaient » représentés avec les habits du *Glorieux* & de l'*Homme à bonnes fortunes*. » La tradition se conserva pour quelques pièces plus longtemps qu'on ne pense. Il n'y a guère plus de vingt ans, nous avons encore vu, à la Comédie française, jouer le *Misanthrope* avec l'habit pailleté, la poudre, l'épée en verrouille, & un nœud de rubans verts sur l'épaule. Il fallut le mouvement artificiel causé par la résurrection momentanée de la tragédie avec M^{lle} Rachel, pour qu'on osât risquer les costumes de Louis XIV dans le *Misanthrope*, chose que la Comédie française avait, dit-on, refusée à Talma ; ce fut, ce nous semble, M. Geffroy, qui, le premier, parut dans *Alceste* avec le costume classique du temps de Molière. Nous ne nous étonnerions pas qu'alors quelques vieux abonnés n'aient murmuré contre une licence que ne justifiait pas la tradition.

Les ressources mécaniques des théâtres du XVIII^e siècle différèrent peu de celles du XVII^e ; on peut le voir dans les plans donnés dans l'*Encyclopédie* de d'Alembert & Diderot. La disproportion des lointains avec les artistes placés au fond de la scène fut, notamment, si peu corrigée, que Noverre, dans ses lettres sur la danse, s'élève contre le mauvais effet qui en résultait ; il cite un pont sur lequel passaient des cavaliers, dont un seul paraissait plus gros que le chemin qui le portait lui & ses compagnons.

Il semble même qu'au siècle dernier, vers la fin, la mécanique théâtrale avait plutôt baissé que grandi. Ainsi, les machines de travers, venant d'en haut avec contrepoids, n'étaient plus aussi usitées, car l'on ne savait comment cacher les cordages, « chose que le public ne voudrait plus. » Doit-

en conclure que la Cour du grand roi, si élégante, si dissimulée, acceptât la vue de vilaines cordes & de bois grossiers ?

Doit-on croire que Vigarani, Torelli, étaient assez inexpérimentés pour ne pouvoir cacher leurs moyens d'action ? N'est-il pas plus simple de penser que les théâtres ordinaires n'ayant pas toujours, au XVIII^e siècle, les fonds dont disposait le roi Louis XIV, ne pouvaient réaliser de pareilles merveilles ? La petitesse des salles s'opposait aux mouvements obliques des machines, & la lumière avait fait si peu de progrès qu'en 1801, encore, le lustre devait, pendant le jeu des acteurs, être recouvert d'une gaze bleue pour ne pas tuer l'effet lumineux de la rampe dont la faiblesse était extrême.

Au reste, la charpente générale de la scène n'a guère changé depuis le XVII^e siècle jusqu'à nos jours ; les systèmes de plans, châssis, rideaux, planchers sont restés les mêmes.

Au temps de Louis XIV, on rencontre déjà tout ce qui fait le succès de nos séries ; on accueillait à la cour du grand roi, avec des applaudissements, les apothéoses, les perspectives tournantes & dorées, les groupes suspendus, les apparitions, les jupes courtes & parfois les tableaux vivants.

Certains moyens scéniques ont cependant progressé. Tout ce qui concerne l'éclairage a fait de nos jours un pas considérable ; le gaz, la lumière électrique, le magnésium, ont apporté des effets tout nouveaux, il en est de même des miroirs réfléchissants & des glaces sans tain pour les spectres & les ondines. Les plus récents progrès de la science & de la mécanique font entrevoir des modifications importantes, dont on usera au nouvel Opéra. Dans le domaine du dessin, la perspective oblique a fourni déjà aux décorations un pittoresque inconnu de nos ancêtres, & nous possédons, pour les collumes, des notions archéologiques plus précises. Mais dans ce dernier ordre d'idées, combien de fautes, sans doute, y signaleraient encore les contemporains des époques que nous mettons en scène !

Fin.

TABLE

CHAPITRE PREMIER. — Quelques mots sur l'ancienne mise en scène. — L' <i>Irimène</i> de Nic. de Montreux (1596). — Spectacles sous Louis XIII. — La <i>Délivrance de Renaud</i> (1617). — Inexpérience théâtrale		1
II. — Représentation de <i>Mirame</i> (1641).		17
III. — Représentations italiennes. — En Italie (1616-1637). — En France, la <i>Finta Pazzia</i> (1645).		31
IV. — État de la mécanique théâtrale au milieu du xvii ^e siècle.		47
V. — Mazarin, les comédiens italiens & la Fronde. — L' <i>Orfeo</i> & l' <i>Orphée</i> (1647). — <i>Andromède</i> (1650).		63
VI. — Ballet de la minorité du roi Louis XIV. — Le <i>Ballet de la Nuit</i> (1653). — Les <i>Noces de Thétis & Pélée</i> (1654).		81
VII. — Luxe des divertissements jusqu'au mariage du roi. — <i>Xercès</i> (1660). — La <i>Toison d'or</i> (1660-1661). — Les <i>Saisons à Fontainebleau</i> (1661). — <i>Ercole amante</i> dans la salle des Machines, aux Tuileries (1662)		113
VIII. — Mise en scène des fêtes dites de Versailles (1662 à 1668). — La <i>Princeesse d'Élide</i> (1664). — <i>Georges Dandin</i> & les <i>Fêtes de Bacchus</i> (1668).		131
IX. — Des décors & des collumes de la tragédie. — De la couleur locale & du style		141
X. — Décadence des fêtes royales. — <i>Alceste</i> dans la cour de Marbre (1674). — La <i>Grotte de Versailles</i> & le <i>Malade imaginaire</i> (1674). La mise en scène passe à l'Opéra. — Abus du mauvais goût.		151

Achevé d'imprimer

LE SIX FÉVRIER MIL HUIT CENT SOIXANTE-NEUF

PAR L. TOINON & C.

